

من إحدى الزوايا

يحيى حقي

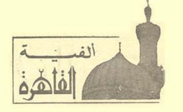
هذا العيد..

فى ندوة عقدها لنا أخيرا الشاعر الفرنسى بيير برنار وهو يختتم زيارته الأولى للقاهرة قال انه لم يحس - على نقيض ما كان يتوقع - بانتقاله من الغرب الى الشرق ، فالفندق الذى نزل فيه هو نسخة مكررة لأمثاله فى بلده ،والادهى من ذلك ان الاثاث المعروض فى متاجرنا هو من طراز أوربى مجه الآن ذوق الأوربيين أنفسهم ، نبذوه ونحن نتعلق به ، ومضى خيال الشاعر الى أبعد من ذلك فقال ان صورة الحرب التى رسخت فى ذهنه عن تاريخ العرب وقادتهم الى النصر هى تسلل قوات قليلة فى ستر الليل الى مواقع العدو ، تباغته مع الفجر - فكأنما انشقت الأرض عنها - وتضربه ضربة واحدة سريعة ثم تكر راجعة ، فما بالنا فى حرب يونيو حشدنا الجيش كله وصففناه على الحدود وفقا لتكتيك مستورد قد لا نحسنه .

وحرص الشاعر - وهو شاب رقيق شديد الحياء - على القول فى نهاية الندوة بان آخر شىء كان يتوقعه هو التصدى للتحدث أمام جمع من الناس ، تتعلق به نظراتهم ولا تتحول عنه ، انه حمل هم هذه الندوة وأرق له فهو شاعر وليس محاضرا ، ولكن برنامج زيارته كان يقتضيه أن يرقى هذا المركب الصعب ، وأبعد شىء عن ذهنه اذن هو النقد ، أو حتى التطوع بالنصيحة واقتراح علاج ، انما يحدثنا من قلبه حديث صديق لصديق ، غاية مقصده أن يفصح لنا عن خواطره ، ان يسألنا لمجرد العلم : من نحن ؟ أليس لنا كيان متوارث نتميز به ويدل علينا ، لماذا نكف عن أن نكون شهداء على حضارتنا ، حضارة العرب ، وهى سند تاريخنا ، ونصر على الذوبان فى حضارة أخرى ، منبثقة من منابع غير منابعنا ، كثير من ملامحها لا يحمدها أهلها هم أنفسهم ، ثم لا يقتبس منها الا القشور لا اللب .

وقد لحظت شيئا من التململ والحرج ينتاب بعض الحاضرين من أهل بلدى ، ليس فيهم الا من هو مجيد للفرنسية متبحر فى آدابها . حدست انهم يخشون (لا أن الشاعر لم يأخذهم بعين الاعتبار الذى كانوا يأملون ، أى يلقاهم لقاء الأشباه ، دع عنك لقاء الأنداد)

بل ان يكون مقتضى المنطق الذى سمعوه اذا ذهبوا به الى آخر المطاف أنهم مطالبون اذا انصرفوا أن يخلعوا البدلة على باب الندوة ليلبسوا العباءة أو القفطان ، ثم يمضوا الى بيوت فسيحة لها حوش تتوسطه فسقية ، من طابق واحد أو اثنين على الأكثر ، وعلى النوافذ مشربيات ، وأن يعدوا لضيوفهم الأجانب فنادق على هيئة الربع أو الوكالة التى كانت تحط عندها القوافل ، فاذا خرجوا منها ساروا تحت البواكى لا يخلو منها شارع فى قلب المدينة ، وكل هذا عند المتململين الضجرين هو التخلف بعينه ،وحتى اذا أرادوا العدول لما استطاعوا فقد يمضى بهم الزمن الى طريق لا عودة منه هم على يقين أن العودة مستحيلة ، وهم أيضا غير رافضين كل الرفض وجاهة المنطق الذى سمعوه ، فهم حيارى لا يدرون ما هو البديل ، حتى المحاضر نفسه لم يرشدهم اليه ، ولعلهم وجدوا أسهل مخرج لهم أن يقولوا : ما هو الا قادم آخر من الغرب يريد من القاهرة - لمتعته - قبل كل شىء - أن تكون بغداد ألف ليلة،



أن تكون لها طرافة تجذب السياح كما يجذب عجائب الحيوان زائرى السيرك ، شرط اعتبارها أن تكون فرجة ٠

وقد ابتسمت فى سرى - والقلب عليل - مرتين ، مرة حين تحقق توقعى ، فماحضرت من قبل نقاشا يدور حول هذه القضية الا رأيت من يتمثل باليابان ، وهذا ما حدث فى الندوة ، اذ ظن أحد السامعين أنه قادر على حل العقدة، فهى عنده سهلة ، فوقف وطلب منا - مذهوا بثاقب فكره - أن نحذو حذو اليابان ، فالرجل اليابانى فى مكتبه وعمله لا يفترق عن الأوربى، فاذا عاد فالى بيت يابانى ، طرازا وأثاثا وملبسا وعلاقات الأسرة ترسمها تقاليد موروثة لاتتغير٠

شبعت من هذا الكلام ، وطهقت من سيرة اليابان ، وابتسمت ثانية حين وهمت أن المحاضر ربما بدا له أنه يثير لنا هذه القضية لأول مرة ، مع انها قضية قديمة جدا ، هلكت تقليبا وجسا ، بدأت فاترة فى أعقاب الحملة الفرنسية ٠ ثم دخلت مرحلة الدفء بعد عودة رفاعة من أوربا ، ثم الى مرحلة الغليان بعد هزيمة عرابى واحتلال انجلترا لمصر ، اذ لم يعد الغربى أجنبيا فحسب ، بل عدوا أيضا ، من قائل لا رفض له الا برفض حضارته ، ومن قائل لانصرة عليه الا بسلاح كسلاحه ، فينبغى أن نكون مثله ،والجيل الذى أنتمى اليه (مواليد مطلع هذا القرن) كان معجونا فى قضيتين ملتحمتين أشد الالتحام ، القضية الوطنية وقضية الجواب على سؤال : من نحن ؟ فما كان المطلب الا استرداد الكرامة ، ولا كرامة لعبيد أو أمساخ ، وتمزقنا بين من ينادى بالاقتباس بغير حدود ، ومن ينادى برفضه كل الرفض ، ومن يحاول التوفيق فينادى بانه لا يتنكر للتراث ولكن يشترط انبعاث حركة تجدد فكرى وعقائدى لينحول من الجمود والتخلف الى الحركة والمسايرة وهى شئ آخر غير التقليد ٠ وكان الصراع بين الأطراف يعكس فى آن واحد وبالتبادل اختلافهم فى القضية الوطنية وقضية الحضارة ،ولعل هذه القضية لم تضغط على بلد عربى ضغطها على مصر، اذ كانت - بسبب موقعها الجغرافى - أبعدها يدا ممدودة الى أوربا ، ولأن تراثها ينفرد بانه قد انصبت فيه حضارات متعددة ، واذا صدقت شهادتى فان قضية الحضارة تحولت بعد ذلك من درجة الغليان الى درجة الفتور ، خف الحاحها وربما تنوسيت ، حقا اننا نهتم الآن بالفولكلور وتساءل اين طابعنا فى فنوننا التشكيلية ،فى العمارة ، فى المسرح ، فى القصة الخ الخ ولكن كل هذا تفاصيل مفتتة للقضية ، وربما طمستها مع انها تاركة ولا ريب شيئا من الحيرة فى ضمير الأمة ، وربما كانت هذه الحيرة من أكبر اسباب تشتت جهودها وعقمها أحيانا ، فلا تتآزر هذه الجهود وتثمر الا اذا تجمعت على نهج واضح نعرف منه من اين والى آين نسير ، اى ينبغى أن تبقى هذه القضية فى درجة الغليان الى أن نهتدى الى حل ، وبخاصة بعد غرز اسرائيل فى قلب الأمة العربية لا تقصد احتلال أراضيها فحسب بل تقويض تراثها ٠

هذا هو أملى فى العيد الألفى للقاهرة ، أن لا نكتفى فيه باصدار كتب والقاء محاضرات عن الآثار والخطط وتراجم الأعيان ، بل ينبغى أن يكون حاثا لنا على أن ننفذ من كل هذه المظاهر الى لب القضية ، لا أقول هذا عن ترف فكرى أو تلذذا بجدل يبدو انه يدور فى فراغ ، بل لأنى واثق أن القضية لا تزال كامنة فى ضمير الأمة ، يجيئنى شبان كثيرون يقولون لى « من نحن ؟ » فاجيبهم مع الأسف : لست أدرى ،أنا مثلكم أردد الأغنية الشعبية « دلونى ع السبيل » ٠

عن التأصيل

بقلم : د. شكري محمد عياد

الذين يبحثون عن فصاحة الكلمات بالتنقير عنها فى معاجم اللغة قد يطربهم أن كلمة « التأصيل » لا تنتمى الى أسرة الأطفال الشرعيين لمادة « أصل » فاللسان لا يعطى قريبا من معناها الذى نريد أن نستعملها فيه اليوم الا : « ويقال أصل مؤصل » — والأصل أسفل كل شيء — فكأنها نوع من التأكيد • أما نحن فنريد بها أن يجعل للشيء الجديد أصل ، أو يناط بأصل ، أو يرد الى أصل وقد أراد الله حقا ، منذ وضع لهذا الكون سننه ، أن يكون « الأصل أسفل كل شيء » : أصل النبات جذوره ، وأصل البناء أساسه ، وأصل الثقافة ثقافة الشعب الذى يقوم عليه البنيان الاجتماعى بحاله •

ولا بأس بهذا التحديد اللغوى من أول الأمر • فكلمة «التأصيل» اذا شاعت — كما أتمنى لها أن تشيع — ينبغى أن تجنب مصير كلمات أخرى كثيرة طيبة ابتذلتها كثرة الاستعمال دون معنى واضح يقصد من استعمالها ، الا استهواء الناس بغرابتها ، أو حداثتها ، أو رنينها •

وكما أن التأصيل كلمة جديدة على اللغة العربية ، وان تكن عربية « الأصل » ،فهى — بخلاف كثير من الكلمات المستحدثة — ليست تعريبا لمصطلح أوربى • بل ان من العسير أن تؤدى معناها باصطلاح أوربى • فكلمتا acculturation و assimilation تعنيان اقتباس الحضارة الأقوى من قبل الحضارة الأضعف • وهما بذلك — ولا دعاية هنا — تعكسان عصر الاستعمار ، عصر استلحاق الأمم الغالبة للأمم المغلوبة • فهاتان الكلمتان ، اللتان تترجمان « بالتكيف الحضارى » و « التمثيل » تعنيان اقتباس شعب —هو الشعب المغلوب أو المستعمر— لحضارة شعب آخر ، تعلمه اياها ، عنصرا بعد عنصر ، من وسائل الحياة المادية حتى الدين • وواضح أن الشعب المغلوب أو المستعمر ، فى هذا التصور ، منفعل وليس فاعلا : قد يرفض الحضارة الجديدة الغالبة فيفنى ، وقد يقبلها « فيتكيف » هو لها ، ولا يكيفها لتطابق حاجاته ومزاجه •

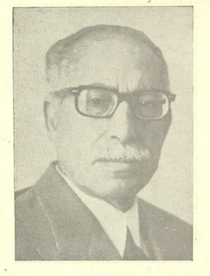
وكما قدمت الأنثروبولوجيا الحضارية الغربية هذا المفهوم الاستعمارى للتغير الحضارى ، قدمت مفهوما آخر مناقضا ، وهو المفهوم الوظيفى للحضارة ، أى القول بأنه ، من وجهة نظر العالم الأنثروبولوجى الذى يأخذ بوجهة النظر الوظيفية فى دراسة الحضارة ، لا توجد حضارة تفضل أخرى • فوجهة النظر الوظيفية ترفض فكرة المستويات ، التى تبدو واضحة عند دارسى التمثيل والتكيف الحضارى • عند الأنثروبولوجى الوظيفى لا توجد حضارة راقية وأخرى منحطة ، وانما توجد حضارات متعددة الأنماط ، ولكل نمط منها تكامله الخاص ، ليس الذين يخلعون نعالهم اظهارا للاحترام بأقل ولا أكثر حضارة من الذين يخلعون قبعاتهم للغرض نفسه ، وليس الذين يعدون كل ما خلا الوجه والقدمين من الجنس الأنثوى عورة بأقل ولاأكثر حضارة من الذين ألفوا أن تكشف أجزاء من الصدر والساقين، ولا من الذين ألفوا أن تغدو نساؤهم كرجالهم عاريات الاجسام كما ولدتهن أمهاتهن • فكل هذه أنماط من السلوك الاجتماعى يلتئم الواحد منها مع سياقه الحضارى كله •

وبقدر ما يبدو أصحاب الاتجاه الاول فى دراسة الحضارة موقنين أن الحضارة الغربية هى وحدها القيمة ، وأنها المقياس الذى ينسب اليه مدى « التحضر » ، نرى أصحاب الاتجاه الثانى منكرين لمعنى القيمة نفسه فى دراسة الحضارة • أهما وجهان للتفكير الغربى ؟ ولكن لا هذا الوجه ولا ذاك يفيدنا فى تعمق مفهوم التأصيل • ما أحوجنا الى انسان عربى عالم يكتب لنا تاريخا نقديا لعلم الأنثروبولوجيا عند الغربيين ، ثم ما أحوجنا بعد

ذلك الى انثروبولوجيا عربية خالية من انعكاسات الاستعمار فى عنفوانه أو اضمحلاله: انثروبولوجيا تعرف للحضارات قيما بنسبتها الى التقدم البشرى لا التقدم المادى فحسب بل التقدم الروحى أيضا • انثروبولوجيا تبحث « التأصيل » ولا تبحث « التكيف » حين تدرس التقاء الحضارات •

فمن الامور التى تستوقف النظر ، قوة الزمن والعادة فى صقل نمط حضارى معين٠٠ان الحضارة الغربية ، كما يقول اليوت ، تستمد من أصول ثلاثة : الأصل المسيحى ، والأصل العبرانى ، والأصل اليونانى الرومانى ، وهى أصول مختلفة بل متعارضة أحيانا ، ولو بحثت فى كل أصل واحد من هذه الأصول لوجدت فى داخله من الاختلاف والتعارض ما تجد فى الحضارة المركبة منها • والرجل الغربى العادى اليوم وقبل اليوم يؤمن بالأسرار المقدسة ويؤمن بالعقل الخالص فى وقت واحد ، كما كان يؤمن بالايمان المسيحى دون أن يتعارض ذلك مع ايمانه بأن الاستعمار خير وبركة على الشعوب المستعمرة • ان لكل حضارة أسلوبا فى التأليف بين العناصر المتنافرة التى تجمعها الظروف التاريخية على صعيد واحد • وقد لا تكون الحضارة الغربية هى المثال المتطرف فى الجمع بين الأشتات ، فهناك الحضارة الهندية وهى أوغل من أختها الغربية فى ذلك • وقد لا تستطيع الحضارة العربية الحديثة أن تنهض وتعيش فى مجتمع الأمم اليوم الا اذا قبلت فى رحابها بعض المتناقضات ، واستطاعت أن تصقلها بطريقتها الخاصة •

هذه ملاحظة يجب أن نتنبه اليها كلما وضعنا بعض مفكرينا أمام هذا الخيار الصعب : عليكم أن تقبلوا الحضارة الغربية جملة أو ترفضوها جملة ، لأنكم لا تستطيعون أن تنتخبوا منها ما يروقكم وتتركوا ما لايروقكم ، لا تستطيعون أن تعيشوا فى مجتمع صناعى بأخلاق مجتمع زراعى ، ولا أن تصنعوا فنا متقدما وأنتم تتمسكون بنظرة الى الحياة جامدة • ان هذا المنطق يبدو قاطعا للمؤمنين بالحضارة الغربية — وهم يقلون يوما بعد يوم — وللمؤمنين بالمادية الجدلية ، وهم لا يزالون كثيرين• فهذه الدعوة تتبنى بوضوح فكرة « البناء الفوقى » ولا تقبل تناقضا الا التناقض بين وسائل الانتاج وعلاقات الانتاج وما يترتب عليه • ولكننا



توفيق الحكيم

لسنا ملزمين بالفلسفة المادية الجدلية اذا وجدناها عاجزة عن تفسير بعض الظواهر ، وفى مقدمتها أن الدوافع الروحية لا تقل قيمة فى كثير من الأحيان عن الدوافع المادية •

ونحن نزعم — وقد يوافقنا كثير من الماركسيين فى هذا الزعم — أن لكل حضارة (أو لكل ثقافة ، فمازلت مترددا بين هذين الاصطلاحين)خصائصها المميزة المستمدة من التاريخ القومى ، وأن ميراث الفرد من تاريخ أمته يؤثر فى سلوكه مثلما تؤثر طريقته فى كسب قوته • واذا صح ذلك فمعناه أن القيم الروحية ليست مجرد « بناء فوقى » أو انعكاس لعلاقات الانتاج •

ونحن نزعم أنه اذا كان الميراث الحضارى للأمة متصفا بالمرونة — كما هى الحال فى ميراث الأمة العربية — فانها تستطيع أن تقبل عناصر حضارية كثيرة هامة فتطور بذلك حضارتها دون أن يتحطم الاطار العام لهذه الحضارة ، أو تضيع مقوماتها • ومقومات الحضارة واطارها العام لا يوجدان فقط فى التراث المكتوب لهذه الحضارة ، ولكنهما يوجدان فوق ذلك وقبل ذلك فى « الأصل » ، فى الشعب الذى هو التجسيد الحى لهذا التراث •

أرأيت كم تختلف كلمة «التأصيل» عن نظائرها فى الثقافة الغربية ؟

أرأيت كم تثير ، باشتقاقها ومدلولها ، من مشكلات ، هى بذاتها مشكلات التأصيل حين نمارسه فى كل جانب من جوانب الحياة ؟



ت . س . اليوت

وحسبنا الآن هذا الحديث العام عن التأصيل وهو حديث كاد يغلب عليه الطابع الأنثروبولوجي ولنتحدث عن التأصيل الذى يعنينا أكثر من غيره ، وهو التأصيل الأدبى .

وهنا يجب أن نلاحظ أن الشعور بضرورة التأصيل قد برز فى السنوات الأخيرة بوجه خاص، ليس بين الجيل الأوسط فحسب (اقرأ : « فى الرواية العربية » لفاروق خورشيد ، ومقدمة « الفرافير » ليوسف ادريس) بل بين الجيل الأكبر من أدبائنا أيضا . وأنا أشير بذلك الى بحث لزكى طليمات ثم حوار بينه وبين توفيق الحكيم على صفحات هذه المجلة منذ عامين تقريبا (العددان ١٢١ و ١٢٥ ، يناير ومايو ١٩٦٧) . وأود أن أستشهد بفقرات من هذا البحث وهذا الحوار :

كتب زكى طليمات فى العدد ١٢١ من المجلة مقالا تحت عنوان « هل بدأ المسرح المصرى بداية خاطئة ؟» (زكى طليمات من رواد المدرسة الحديثة، وكان فى شبابه شديد التحمس للأخذ عن الغرب) :

« ان هذا المسرح العربى ، على الرغم من قيامه منذ ما يقرب من قرن وربع قرن ، وامتداد جذور له فى التربة العربية ، ما برح يبدو لرجل الشارع وكأنه بضاعة مستوردة من الخارج ، أو هو زى من أزياء التعبير لا عهد له به ، ولكنه يتعاطاه من باب التظاهر بالاقبال على كل جديد وافد من أوربا، ورجل الشارع يؤلف مستويات مختلفة من الجمهور العربى ترتاد المسرح تحت تأثير من دوافع مختلفة لعل أبرزها الاستجابة الى عامل التسلية وفضول المعرفة والتجربة ، الا أنها دوافع يجمع بينها مظهر واحد تلحظه العين وهو « قزقزة » ثمار الفول السودانى واللب وتذوقها أثناء التمثيل وفوق المسرح . »

وبعد أن يفسر بعد المسرح عن الذوق العربى بتلك الفكرة القديمة التى أخذها أحمد أمين عن رينان وروجها بين القراء العرب ، فكرة أن عقلية العرب « تحليليه » وعقلية ، الغربيين « تركيبية »، يلقى « باتهام » لرواد المسرح العربى : هل تعمد هؤلاء الرواد تقديم هذه المسرحيه المستوردة من الخارج على هذا الوجه الذى لم يألفه الجمهور ؟

ويجيب بأنهم حقا تعمدوا ذلك ، ويعتذر بأن « حتمية الموقف كانت تقضى به ، والموقف هو تقديم لون جديد من ألوان الادب ، وزى مستحدث من أزياء التسلية والترويح ، ولا منصرف عن تقديم هذا الجديد الوافد بكامل كيانه ، ليتعرف اليه الجمهور فى جوهره وفى قالبه . » وبأن « هؤلاء الرواد كانوا يحسون الاحساس كله بان ما يقدمونه غريب على ذهن الجمهور وذوقه ، ويتطلب ما يقربه الى مذاقه ويدخله على نفسه ، ولهذا لم يترددوا منذ البداية فى ربط المسرح بالموسيقى ، وهو الفن العريق فى المجتمع العربى » ثم يختم مقاله بقوله :

« لعل هذا البحث يكون قد حقق غرضه الأول، اذ أوضح لكتابنا أن المسرحية العربية ما برحت أجنبية القالب ، أجنبية الصياغة ، أجنبية الحبكة، ورسم لهؤلاء الكتاب معالم الطريق الى المرحلة القادمة حتى تصبح هذه المسرحية عربية لحما ودما، بعد أن يجرى مزجها بالتراث العربى بحيث تصبح طعاما ذهنيا وعاطفيا ينشده الجمهور وينبثق من الواقع العربى » .

لم يرض توفيق الحكيم عن هذه الفقرة الاخيرة « لانها فيما يبدو قائمة على أساس عاطفى من الجائز أن يسىء فهمه المؤلفون العرب ، فيؤدى بهم الى بلبلة تعرقل خطاهم . فالقالب المسرحى هو ملك التقدم البشرى كله ، وهو نتاج حضارة متطورة ساهمت فيها كل الشعوب ومنها العرب » وقد أجاب زكى طليمات عن هذا الاعتراض بأن الأدب المسرحى ليس له قالب واحد بل قوالب عدة

تطورت على مدى العصور ، وأن « روح العصر » الذى نعيش فيه تدعونا الى « أن نحاول الابتداع بدلا من أن نكون تابعين وأرقاء لأمر أخذناه مقلدين»

أصدر توفيق الحكيم بعد ذلك كتابه « قالبنا المسرحى » ومع أنه يكرر فى هذا الكتاب دفاعه عن القالب العالمى للفن المسرحى ، ويؤكد أن مسار هذا الفن فى بلادنا كان مسارا طبيعيا ، « بل انه المسار الطبيعى لكل فن بشرى : يبدأ الفن دائما من النقل وينتهى الى الأصالة ، يبدأ من المحاكاة وينتهى الى الابتكار » ــ مع ذلك يساير القائلين، باستحداث « قالب وشكل مسرحى مستخرج من داخل أرضنا وباطن تراثنا » ، ويقول : « مهما يكن من أمر فلا ينبغى أن نقعد عن المحاولة » · ويقدم محاولته الخاصة فى هذا السبيل وهى قالب جديد مؤسس على أسلوب الحكاواتى والمقلد ·

وقد يتساءل قارىء هذا الكتاب : « اذا كان أستاذنا الكبير على يقين من أن القالب العالمى السائد انما هو حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب ، واستخدامنا له فيمن استخدمه من شعوب الأرض فى مشرقها ومغربها ليس فيه غضاضة ، بل فيه النفع والدليل على وجودنا الحى فى قطار الحضارة المتحركة » ــ اذا كان هذا يقينه ففيم العناء فى البحث عن قالب جديد نابع من أرضنا وتراثنا ؟ أليس الأولى أن نمضى فى اتقان هذا الشكل العالمى ، ونحن لم نتمكن منه بعد تمكن الأمم الأصيلة فيه ، بدلا من التشاغل بجهود جانبية بعيدة عن هذا الاتجاه الصحيح ؟

ان قارىء كتاب « قالبنا المسرحى » لا بد أن يستنتج أن كاتبنا المسرحى الكبير مازال ــ رغم كل شىء ــ تحيك فى صدره بعض الشبهات حول صلاحية الشكل المسرحى العالمى لأن ينقل كما هو ، الى أدبنا العربى · واذن فهو أيضا باحث عن التأصيل ·

ومع ذلك فقد يبدو أننا نسرف فى الحديث عن « أرضنا وتراثنا » كلما أثيرت فكرة التأصيل

ويكاد المرء يرى فى هذا الاسراف شعورا بالنقص واندفاعا نحو التعويض ، أكثر منه سلوكا سويا نحو مشكلة حيوية ·

ولا يمكن أن تعيش فكرة التأصيل اذا سيطر عليها الشعور بالنقص · ان فكرة التأصيل لاتولى ظهرها للثقافة الغربية بل انها ماكانت لتوجد لولا لقاؤنا بهذه الحضارة · والا فما اشتغالنا بأن يكون لنا مسرح ، وأدب روائى واقعى ، وقد كان فى المغنى والمنشد والمداح والشاعر غذاء فنى كاف لأجدادنا ؟

وما دامت فكرة التأصيل راجعة الى لقائنا بالحضارة الغربية فيجب ألا نتجاهل هذا اللقاء فى أى مرحلة من مراحل الفكرة ·

وفى الأدب الغربى المعاصر دروس لأصحاب التأصيل لا تقل قيمة عن الدروس المستمدة من تراثنا ، الرسمى والشعبى ·

فالأدب الغربى المعاصر يكاد اليوم يقطع الوشائج التى تربطه بتراثه ، ليبحث عن أشكال جديدة للتعبير · وهو لذلك أدب ملىء بالتجارب الجديدة · ومع أن الصورة القلقة الهالعة لهذا الأدب لاتتفق مع الجو النفسى الذى يعيش فيه العالم العربى ، فان تجارب الأدب الغربى لها على الأقل هذه القيمة بالنسبة لنا : أنها تحطم قداسة الشكل ، وأنها تقدم أشكالا جديدة متعددة ، وتفتح الباب لأشكال أخرى ·

ونحن نستعبد للأدب الغربى المعاصر أشد الاستعباد حين نقلد أشكاله الجديدة التى دفعه اليها ضجره بالأشكال القديمة ، واستنفاده للامكانيات التى كانت تقدمها اليه هذه الاشكال ، ولكننا نستفيد من هذا الأدب أعظم الفائدة حين ندرس من خلال الأشكال الجديدة والقديمة معا علاقة الشكل بالمضمون ، ثم نبتكر الأشكال المناسبة للمضامين التى نحاول التعبير عنها ، مستفيدين من امكانيات لغتنا ، وتراث شعبنا ·

ولا يستطيع الأديب الخلاق ، أو الأديب الناقد، أن يقوم بذلك الا اذا حرر نفسه تمام الحرية ·

اذا حرر نفسه من القديم ، وحرر نفسه من الجديد ·

اذا حرر نفسه من النظريات السياسية التى تصب رؤيته للحياة فى قالب ، وحرر نفسه من النظريات الفنية التى تحصره فى اطار الفن ، وتصرفه عن رؤية الحياة ·

اذا حرر نفسه من الخضوع للجمهور ، وحرر نفسه من ازدراء الجمهور ·

وأكاد أقول : ان الأثر الذى ينتجه الأديب فى هذه الحالة ، هو رمز لحرية الأمة كلها ·

مؤتمر القاهرة

المؤتمر الثانى لنصرة الشعوب العربية ٢٥-٢٨ يناير ١٩٦٩

بقلم: سعيد خيال

أرجو أن يعلم القارىء أن هذا المقال كتب قبل انعقاد المؤتمر • وأدعوه ليتتبع معى نشأة الفكرة والخطوات على الطريق حتى انعقاده •

كانت البداية فى ستوكهولم ، حيث كنا نحضر أول مؤتمر عالمى لتأييد شعب فيتنام • انعقد هذا المؤتمر فى شهر يوليو عام ١٩٦٧ وكان عدوان ٥ يونية على العرب لايزال حدثا مدويا • لكن المؤتمر كان مخصصا لقضية فيتنام ، والرأى العام العالمى كان مضللا بدعايات الصهيونية والامبريالية • فلم يكن بالامكان مطالبة المؤتمر بادانة العدوان •

لكن صديقنا روميش شاندرا المناضل الهندى المعروف والسكرتير العام للمجلس العالمى للسلام رتب لعقد اجتماع خاص عقب انتهاء الجلسة الختامية للمؤتمر •

وقد وجه السيد كريشنا مينون رئيس وفد الهند فى المؤتمر الدعوة لهذا الاجتماع • وحضره أعضاء الوفود العربية كما حضره مندوبون عن وفود البلاد الاشتراكية وغيرها من البلاد الصديقة وكذلك أعضاء من وفود أخرى أرادت أن تستمع لوجهة نظر العرب دون الالتزام بشىء •

وتم هذا الاجتماع بنجاح نحدده بأنه كان مناسبة عالمية موسعة شرحت فيها وجهة النظر العربية فى العدوان من حيث أنه حلقة فى سلسلة من مخطط استراتيجى للامبريالية العالمية لضرب حركة التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى واعادة منطقة الشرق الأوسط لنفوذ الامبريالية بزعامة الولايات المتحدة •

وانتهى الاجتماع بدون اصدار قرارات أو توصيات خلافا لما طلبه وفد الجزائر الشقيق وذلك للأسباب السابق بيانها •

وهناك فى ستكهولم حدثنا روميش شاندرا فقال انه يرى أهمية العمل لكسب تأييد أوسع فأوسع لصالح العرب وأن حركة السلام الهندية يمكنها أن تتحمل مسئولية المبادرة فى هذا المجال • كان فى ذهن شاندرا حينئذ تجربة المجلس العالمى للسلام مع قضية فيتنام ، وكيف خرجت هذه القضية للرأى العام العالمى • كانت البداية صعبة لفرط الحساسية وضيق الأفق والشك والدعايات الامبريالية التى كانت تشكل عائقا كبيرا• لكن الاصرار على العمل من أجل السلام القائم على العدل استطاع أن يشق طريقه ورويدا رويدا تعاظم تأييد الرأى العام العالمى لنضال فيتنام الذى يدعو للاعجاب والتقدير • حتى صار اجماعا رائعا ــ وأصبحت له الآن فى ستكهولم لجنة خاصة هى لجنة التنسيق الدولية للعمل من أجل فيتنام • وهى تقوم بتنسيق نشاط الهيئات والمنظمات والشخصيات البارزة العاملة لتأييد فيتنام ومساعدتها •

المؤتمر الأول :

مؤتمر نيودلهى لنصرة الشعوب العربية

حملت حركة السلام الهندية مسئولية العمل لعقد هذا المؤتمر . وهى حركة تتمتع بشعبية واسعة تتيح لها امكانيات عمل كبيرة ، ولقد شاهدنا فى نيودلهى مدى التفاف الجماهير حولها فقد دعت لاجتماع شعبى فى ميدان المسجد الكبير حضره أكثر من عشرة آلاف شخص ظلوا لعدة ساعات يستمعون لكلمات ممثلى الوفود وقصائد الشعراء والأناشيد والأغانى الحماسية . حدث هذا فى شهر نوفمبر عام ١٩٦٧ حيث كنا هناك لحضور المؤتمر الأول ، الذى كان تتويجا لجهود حركة السلام الهندية حيث نجحت فى تكوين لجنة لنصرة الشعوب العربية برئاسة كريشنا مينون وتضم ممثلى اتحاد عمال الهند واللجنة الهندية للتضامن الافريقى الآسيوى وبعض الهيئات الدينية للمسلمين ومائة عضو من أعضاء البرلمان الهندى .

وصدر عن المؤتمر بيان سياسى كيف العدوان على أنه عدوان الامبريالية بقيادة الولايات المتحدة على حركة التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى بهدف اعادة منطقة الشرق الأوسط للنفوذ الاستعمارى وتهديد جنوب شرق آسيا . وكانت اسرائيل هى أداة الامبريالية فى تنفيذ هذا المخطط .

وقرر المؤتمر مشروعية الكفاح المسلح الذى تقوم به حركات الفدائيين العرب ، وضرورة تأييده باعتباره حركة تحرر وطنى ضد الاستعمار والصهيونية .

كما قرر تأييد حق اللاجئين فى العودة لفلسطين تنفيذا لقرارات هيئة الأمم . وطالب بضرورة انسحاب اسرائيل لحدود ما قبل ٥ يونية وأن تدفع التعويض للعرب . كما حيى اليهود وغيرهم الذين يرفعون أصواتهم الشريفة ضد الصهيونية والعدوان سواء أكانوا داخل اسرائيل أم خارجها .

وقرر اعتبار يوم ٢٥ يناير يوما عالميا لاعلان التضامن والتأييد للشعوب العربية فى نضالها لتصفية آثار العدوان .

ان التقييم الموضوعى لمؤتمر نيودلهى يبين منه ان تمثيل البلاد الأوروبية . وكذلك بلاد امريكا الشمالية والجنوبية كان ضعيفا نسبيا . والسبب ظاهر فقد كان انعقاد المؤتمر بعد خمسة شهور فقط من العدوان حيث كانت الدعاية المعادية هنا هى السائدة وكان الحق العربى مطموسا فى أذهان الكثرة الغالبة من شعوب هذه البلاد . ومع ذلك فقد كان لهذا المؤتمر وزن كبير فى مجرى الأحداث فهو أول مؤتمر عالمى لنصرة العرب . وقراراته العادلة صدرت بالاجماع وانبثقت عنه اللجنة الدولية لمتابعة قراراته فى التنفيذ . وقد نشطت لجنة المتابعة فى مراسلة الهيئات والمنظمات العالمية شرحا للقضية وتنويرا للأذهان واحتجاجا على العدوان ومطالبة بالانسحاب .

المؤتمر الثانى :

مؤتمر القاهرة لنصرة الشعوب العربية

فى شهر سبتمبر الماضى انعقد فى القاهرة مؤتمر منظمة التضامن الافريقية الآسيوية بمناسبة مرور عشر سنوات على تأسيسها ،وبهذا سنحت فرصة طيبة لبحث عقد المؤتمر الثانى مع وفود مؤتمر التضامن فدعا كريشنا مينون وخالد محيى الدين لاجتماع تحضيرى عقد عقب ختام مؤتمر التضامن الافريقى الاسيوى . وكان ذلك يوم ١٠ سبتمبر عام ١٩٦٨ بالقاهرة . وحضر هذا الاجتماع التحضيرى ٨٠ مندوبا يمثلون ٤٤ منظمة وطنية وعالمية وفى مقدمتها المجلس العالمى للسلام ومثله سكرتيره العام روميش شاندرا ومنظمة التضامن ومثلها سكرتيرها العام يوسف السباعى .

وتقرر فى ذلك الاجتماع عقد المؤتمر الثانى بالقاهرة فى المدة من ٢٥ – ٢٨ يناير عام ١٩٦٩ وانبثقت عن الاجتماع لجنة تنظيمية عالمية تتولى الاعداد للمؤتمر والتحضير له وتنظيم حملة تبرعات لتغطية نفقاته .

واختارت هذه اللجنة خالد محيى الدين سكرتيرا عاما لها وفوضته التحدث باسمها · كما ضمت اللجنة كأعضاء فيها يوسف السباعى وروميش شاندرا وكريشنا مينون وممثلا عن كل من اتحاد الشباب الديموقراطى العالمى ، اتحاد الطلبة العالمى ، اتحاد النساء الديموقراطى العالمى ، اتحاد عمال افريقيا ، اتحاد المحامين العرب واتحاد العمال العرب ·

وفى الجمهورية العربية المتحدة تكونت لجنة مصرية سميت باللجنة التحضيرية للمؤتمر رأسها خالد محيى الدين وضمت عضويتها ممثلين عن المجلس القومى للسلام ومنظمة التضامن الافريقى الآسيوى وكذلك ممثلا عن شيخ الأزهر وعن نيافة البابا وممثلين للنقابات العمالية والمهنية كما ضمت الدكتورة حكمت أبو زيد واختيرت لكى تكون المسئولة عن جمع التبرعات ·

تسعى اسرائيل لفرض الامر الواقع لا على العرب وحدهم وانما على الرأى العام العالمى أيضا ولذلك تحرص أن يعتاد الناس فى كل مكان وجود قواتها فى الاراضى المحتلة وان يتعودوا عمليات الانتقام وطرد السكان العرب ·· وبالتالى فان معايشة الامر الواقع خطر ماثل يهدد قضية العرب ينسج على حقهم شبكة النسيان فيصبحون فى عزلة حقيقية تساعد الصهاينة وحماتهم أن يتصرفوا فى غيبة الرأى العام بعيدا عن رقابته ·

ان عقد مؤتمر القاهرة وسيلة فعالة فى بقاء قضية العدوان حية تشد انتباه العالم · انه يهدف الى تصعيد التأييد والمساعدة لنضال العرب العادل وحشد الجهود الشعبية لوقف المساعدات لاسرائيل ولمساعدة العرب فى تصفية آثار العدوان وقد راعينا ضرورة التركيز بصفة خاصة على البلاد الغربية التى تساند حكوماتها اسرائيل والتى هى فى حاجة لتوضيح عدالة النضال العربى كيما تضغط على هذه الحكومات لتغيير مسلكها فتلتزم جانب الحق والعدل ·

اننا نعمل لتصفية آثار العدوان ، لتنسحب الجيوش الاسرائيلية الى حدود ما قبل ٥ يونية ·ان شعب فلسطين يلقى الهوان والتشريد والقمع على يد دولة اسرائيل · ومن حقه أن يعود لأرضه وأن يعيش فى وطنه بسلام · وان طلائعه تقاتل بالعمل الفدائى المتاح لها لتحقيق هذا الهدف المشروع · اننا لا نتحدث عن ابادة اسرائيل وانما نتحدث عن دفع عدوانها والوقوف بحزم ضد أهدافها التوسعية وضد حكم القوة والتفرقة العنصرية والاستهتار بحقوق الانسان ، الامر الذى لا يقتصر خطره على العرب وحدهم وانما يمتد للشعب الاسرائيلى نفسه ·

وهذا الذى نريده ونطالب الرأى العام العالمى بتأييده يتمشى مع مانص عليه قرار مجلس الأمن الصادر بالاجماع فى ٢٢ نوفمبر عام ١٩٦٧ والذى أعلنت حكومتنا قبوله بينما تعمل اسرائيل بكافة الوسائل للتحلل منه بتأييد الولايات المتحدة الامريكية والى حد ما بريطانيا ·

بهذه الواقعية يمكننا أن نجد آذانا صاغية فى مختلف بلاد العالم وأن نكسب تأييدا متعاظما يتصاعد باستمرار · وعلى هذا الاساس قام خالد محيى الدين بجولة لشرح أهداف المؤتمر والدعاية له وقد زار ايطاليا وفرنسا وانجلترا وبلجيكا وفنلندا حيث اجتمع بممثلى الاحزاب والمنظمات الجماهيرية وعقد المؤتمرات الصحفية واستطاع أن يحقق مكسبا كبيرا وأن يضمن تمثيلا قويا فى الوفود القادمة · بحيث نستطيع أن نقرر مقدما ان مؤتمر القاهرة سيكون حدثا ضخما ونقطة تحول هامة فى الدبلوماسية الشعبية العربية وفى الرأى العام العالمى ·

اجتماع لاهتى ـ فنلندا

عقدت اللجنة التنظيمية الدولية ـ وقد سبق التعريف بها ـ اجتماعاتها يومى ١٤ و ١٥ نوفمبر الماضى فى لاهتى ·

وقد اعتمدت اللجنة خطة عمل المؤتمر ونظامه وطبقا لها ينقسم المؤتمر بعد جلسة الافتتاح الى أربعة لجان :

١ ـ لجنة سياسية لبحث العدوان وأثره على قضايا التحرر والسلام · فتناقش الاهداف الحقيقية للعدوان وتأثيره على حركات التحرر فى المنطقة

وعلى السلام العالمى كما تناقش المخططات الامبريالية فى المنطقة وأهداف الصهيونية وخططها وشرعية المقاومة الفلسطينية واغلاق قناة السويس ٠

٢ ـ لجنة قانونية تبحث فى العدوان وميثاق الأمم المتحدة والقانون الدولى وتناقش عدم شرعية العدوان وضم الأراضى وتحدى الأمم المتحدة وميثاقها وقرارات مجلس الامن والجمعية العامة وضرورة احترامها ٠

٣ـ لجنة حقوق الانسان وخطر العدوان عليها وتناقش مشكلة اللاجئين وسياسة التفرقة العنصرية واضطهاد العرب داخل اسرائيل وحملات الارهاب والانتقام التى ترتكبها اسرائيل فى الأراضى المحتلة ٠

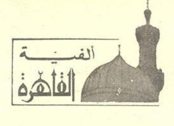
٤ ـ لجنة الأعمال لمناقشة وسائل تعبئة الرأى العام وما يجب عمله فى الصحافة والاذاعة والتليفزيون والسينما وبين المنظمات الجماهيرية والجماعات السياسية ٠

كذلك اعتمدت اللجنة قائمة الداعين لحضور المؤتمر وهى تضم ٤٧ من الاسماء اللامعة ذات الوزن والمكانة الرفيعة فى بلادها والعالم وعلى سبيل المثال السيدة باندرانيكا رئيسة الوزراء السابقة فى سيلان ٠ انطونى ناتنج وزير بريطانى سابق ٠ ميخائيل شولوخوف الكاتب السوفيتى الحائز على جائزة نوبل ونائب رئيس مجلس الشيوخ ونائب رئيس مجلس النواب فى ايطاليا ٠ ورئيس البرلمان والجبهة الوطنية الشعبية فى المجر ورئيس اتحاد الرابطة الدولية للحقوقيين ٠ وأستاذ العلوم الاجتماعية بجامعة بروكسل ٠ وجاك بيرك المستشرق الفرنسى الشهير ٠ ودكتور جودليت أحد زعماء حركة الزنوج بالولايات المتحدة ٠ ونائب رئيس جبهة تحرير فيتنام ٠ وأولجا بوبلتى الاستاذة بجامعة شيلى ٠ وفايز أحمد فايز الكاتب الباكستانى الحائز على جائزة لينين للسلام ٠ والبروفسور سالمون أستاذ القانون الدولى بجامعة بروكسل ٠٠ الخ ٠

وقد أقرت اللجنة كذلك خطاب الدعوة للمؤتمر ٠ وقد استهلته بأنه « مضى عام تقريبا على قرار مجلس الأمن فى ٢٢/١١/١٩٦٧ ـ ولقد رسم هذا القرار ٠٠ الطريق الممكن الوحيد نحو حل سياسى لأزمة الشرق الأوسط » ٠٠ وقال خطاب الدعوة أيضا « أن اسرائيل تعلن أنها تعتبر الاراضى المحتلة أراض غير خاضعة للعدو وتصفها بأنها محررة ٠

وفضلا عن ذلك لا تتراجع عن ضم القدس العربية بالرغم من القرار الجماعى للأمم المتحدة وتنتهك اسرائيل حقوق الانسان ٠٠ وعلى هذا الاساس أدانها المؤتمر العالمى لحقوق الانسان الذى عقد فى طهران فى ٨ ـ ٥ ـ ١٩٦٨ هذا الى ان اسرائيل ترفض الاستجابة لقرار مجلس الامن بارسال لجنة تقصى الحقائق بشأن معاملة المدنيين فى الاراضى المحتلة ٠ والى جانب ذلك فان اغلاق قناة السويس نتيجة لأزمة الشرق الاوسط ضار بمصالح عدد كبير من البلاد ٠٠٠ ان استمرار هذا الوضع بالرغم من الامكانية التى أتاحها قرار مجلس الامن للتغلب عليه يهدد بنشوب حرب جديدة فى الشرق الأوسط ٠ واختتمت اللجنة خطاب الدعوة لحضور المؤتمر بما يلى : ونؤكد لكم أن حرية التعبير فى هذا المؤتمر ستكون مكفولة كفالة تامة ٠ اذ أن هدفنا هو اكتشاف الحقيقة من أجل تحقيق سلام قائم على العدل واحترام حقوق الانسان ٠ »

وختاما فان المؤتمر يتيح للعرب بالحكمة والواقعية فرصة واسعة للاقناع وكسب التأييد حتى تعود الوفود لشعوبها بزاد يمكنها من الالمام بالحقائق فتسعى السعى الواجب لتأييد العرب ومساعدتهم وعزل الصهيونية ووضع اسرائيل فى قفص الاتهام ولاشك أن اختلاف العرب يضعفهم فلنأمل فى تجاوز الخلافات ولنأمل فى النجاح ٠





بقلم: د. حسين نصار

هذا رجل اتفق الذين كتبوا عنه أو ذكروه من القدماء على نعته بالمصرى ، واتفق الذين كتبوا عن الأدب العربى فى مصر على اهماله أو يكادون.

وهو رجل غريب اجتمعت فيه مجموعة من المتناقضات ، لا نستطيع - على ضوء ما عندنا من معلومات قليلة عنه - أن نجلوها ، أو نعللها أو نؤرخ لها ، أو نرفضها ، فنبرز من هذا الظلام صورة واضحة القسمات ، جلية المعالم ، لا تختلط بغيرها ولا يشوبها شىء من الغموض يخفى بعض جوانبها .

ولكن هدفنا أن نفوز بصورة ما ، صورة قد أزالت بعض ما تراكم عليها من غبار الزمن، وتخففت من بعض ما يلفها من حجب الغموض ، فشفت عن « رجل » فى تاريخ الادب المصرى .

هذا الرجل الذى استهدفه هو أبو الحسن منصور بن اسماعيل .

اتفق كل من كتب عنه على ذلك . ثم زادوا فى النسب أشياء وقع فيها شىء من خلاف . فقد ذكر أكثرهم بعد اسماعيل : ابن عمر التميمى ، غير الحصرى الذى جعله : ابن عيسى بن عمر التيمى . ولعل اهمال الاكثرين لاسماعيل للاختصار لا لشىء غيره . أما التيمى فمحرفة عن التميمى التى يكاد يقع الاجماع عليها . والدليل على ذلك قوله لابنه معاتبا وناصحا وموجها (١):

يا من له من تميم
عم نبيل وخال
ان لم يكن لك تقوى
ولم يكن لك مال
فاجلس فا نت ذليل
بحيث تلقى النعال

(١) معجم الشعراء ٢٨٠ .

واتفق الكتاب أيضا على أنه من مواليد رأس العين ، التى أعلن أكثرهم أنها من مدن الجزيرة ، وابن هداية الله الحسينى (٢) أنها من نواحى حلب . وشذ صاحب شذرات الذهب فأعلن (٣) : «أصله من رأس عين ، بلدة بالجيزة» ولكن ذلك خطأ . وأعتقد أنها تحريف . فلست أعرف بين قرى الجيزة ما يطلق عليه هذا الاسم، على حين يعرف المتصلون بالثقافة العربية رأس العين من مدن جزيرة ابن عمر ، وهى الآن الحسكة على نهر الخابور فى شمال شرقى سوربة ..

ولسنا نعرف شيئا عن مقامه بعد مولده . ولعله بقى فى مسقط رأسه الى أن دخل فى سن الشباب الطموح ، ورأى أن بلدته الصغيرة لا تعطيه ما يرضيه ، ولا تتيح لأطماعه ما يحققها فنزح الى بغداد . وكان المتولى أمورها وأمور العالم الاسلامى الخليفة المعتز بالله الذى تقلد الخلافة من ٢٥٢ الى ٢٥٥ . فحاول الرجل أن يتصل به ، ويكون من شعرائه ، وقدم بين يديه مدحته التى قال فيها (٤) :

ما واحد من واحد
أولى بمجد أو مروه
ممن أبوه وجده
بين الخلافة والنبوه

ولكن بغداد نبت بالرجل ، أما لخلع الخليفة وأعراض من بعده عنه ، واما لأنه لم يجد له مكانا بين شعراء العاصمة . فاتجه الى الغرب . ويبدو أنه دأب على سيره الى أن بلغ الرملة من مدن

(٢) طبقات الشافعية ١٢ .
(٣) ٢ : ٢٤٩
(٤) المغرب ١ : ٢٦٢ .

قال ابن الجوزى (٥) : « سكن الرملة » ، وجاءت عبارة ابن خلكان (٦) المبهمة التى نقلها عن كتاب خطط مصر لابى عبد الله القضاعى : « أصله من رأس عين والرملة » .

ولم تكن الرملة أفضل من بلدته ، أو التى ترضى فيه ما لم ترضه رأس العين . فكان محتما أن يجرب الرجل حظه فى أكبر مدينة مجاورة: الفسطاط ، فكانت هجرته الى مصر ، التى استقر بها الى أن انتهت حياته . فمتى كانت هجرته الى الرملة ، وكم بقي فيها ، ومتى نزح منها الى مصر ؟ هذه أسئلة لا تعطينا المواد القليلة الباقية جوابا شافيا عليها ، ولكننا قد نصل الى تواريخ تقريبية لها . فلا شك أنه كان فى مصر فى سنة ٢٩٣ هـ . فقد روى ابن حجر (٧) : « قال أبو بكر بن الحداد : دخل القاضى أبو عبيد مصر فما أعجبنى منظره .

فبينا نحن عند أبى القاسم بشر بن نصر الفقية غلام عوف ، اذ دخل منصور بن اسماعيل الفقيه فقال : كنت عند القاضى . فقلت له : كيف رأيت؟ قال : يا أبا بكر ، رأيت رجلا عالما بالقرآن ، والحديث ، والاختلاف ، ووجوده المناظرة ، عالما باللغة والعربية ، عاقلا ، ورعا متمكنا . قال : فقلت له : هذا يحيى بن أكثم . قال : قلت الذى عندى فيه . قال ابن الحداد : ثم دخلت على أبى عبيد بعد ذلك وخالطته ، فاذا منصور قد قصر فى صفته » . فرواية الخبر تدل على وقوعه بعد مجىء القاضى أبى عبيد على بن الحسين بن حرب المشهور بحربويه بوقت قصير . وكان دخول هذا القاضى الى مصر يوم السبت لا ربع خلون من شعبان سنة ٢٩٣ هـ (٨) .

أما وفاته فقد وقع فيها خلاف صغير . فقد أعلن الشيخ أبو اسحاق الشيرازى فى الطبقات (٩) « أنه مات قبل العشرين وثلاثمئة » وخلص بذلك من مأزق التحديد . ولكن غيره ذكر سنة بعينها ، فانفرد « المغرب » (١٠) بأنها سنة ٣٠٤ هـ ، واتفق كثيرون غيره على أنها سنة ٣٠٦ هـ .

وأقدم ما اشتغل به أبو الحسن الجندية ، ثم انصرف عنها فى تاريخ لا نعرفه ، ولسبب لم يذكره القدماء صراحة ، وربما كان ضعف بصره الذى انتهى به الى العمى ، فى زمن لاندرية أيضا ..

ثم اشتغل بالفقه ، واتصل بتلاميذ الامام الشافعى وتلاميذهم . أما الشافعى نفسه فلم يلقه أبو الحسن ، لأنه كان قد مات فى سنة ٢٠٤هـ فاذا وجدنا ابن النديم (١١) يضعه بين من روى عن الشافعى ، أو الصفدى يقول عنه (١٢) : «وهو من أصحاب الشافعى » فانما يعنيان أنه من الذين التزموا مذهبه ، واتبعوا أقواله ورووها ..

وأوغل أبو الحسن فى طلب الفقه حتى نعته كل من ذكره بالفقيه ، وأعلى ابن خلكان من قدره فوصفه بانه (١٣) « كان فقيها جليل القدر » ، وسما به السبكى فجعله (١٤) أحد أئمة المذهب » ..

ويبدو أن هذه الأقوال لا يشوبها كثير مغالاة ، فقد انفرد الرجال بآراء خاصة به فى المذهب الشافعى . قال ابن العماد (١٥) : « نقل عنه الرافعى فى الجنايات أن مستحق القصاص يجوز له استيفاؤه بغير اذن الامام » . ومن أجل بعض الآراء الفقهية اختلف مع واحد من أعز أصدقائه وهو قاضى الفسطاط ، وكان ذلك سببا فى قطيعة حاسمة بينهما . ووجد أبو الحسن من نفسه القدرة على تأليف بعض الكتب التى تكشف عن آراء الامام الشافعى فى الجوانب المختلفة من الأمور الفقهية . ذكر لنا منها المؤرخون الهداية ، والواجب ، والمستعمل ،وكتابا

(٥) المنتظم ٦ : ١٥٢ . السيوطى : حسن المحاضرة ١ : ٢٢٥ .
(٦) الوفيات ٢ : ١٦٣ .
(٧) رفع الاحد عن قضاة مصر ٢ : ٣٩٤ .
(٨) الكندى : قضاة مصر ٤٨١ .
(٩) طبقات الفقهاء ٨٨ . ابن خلكان : الوفيات ٢ : ١٦٣ .

(١٠) ١ : ٢٦٢
(١١) الفهرست ٢١١ .
(١٢) نكت الهمياء ٢٩٧ .
(١٣) الوفيات ٢ : ١٦٣ .
(١٤) طبقات الشافعية .
(١٥) شذرات الذهب ٢ : ٢٤٩ .

رابعا سماه بعضهم (١٦) « المسافر » وبعضهم الآخر (١٧) « زاد المسافر » وهو الاسم المرجح ثم أجملوا فقالوا : « وغيرها من الكتب » (١٨) ونعت مؤرخو الفقهاء هذه الكتب بالحسن والملاحة (١٩) ، غير أنها كانت مختصرات (٢٠)

وقد دفعته مكانته هذه الى أن يدافع عن الفقه أمام الذين عابوه (٢١) :

عاب التفقه قوم لا عقول لهم
وما عليه - اذا عابوه - من ضرر
ما ضر شمس الضحى ، والشمس طالعة
ألا يرى ضوءها من ليس ذا بصر

وبالرغم من هذا الدفاع العنيف ، هاجم هو نفسه الفقه حين لم يفز بطائل من ورائه ، ووجد أن فتاواه لم تعد عليه بما يقوم بمعيشته ، وأن عليه أن يكدح فى سبيل اللقمة • قال (٢٢) :

ليس هذا زمان قولك : ما الحك
م على من يقول : أنت حرام
والحقى بائنا بأهلك ، أو أنـ
ت عتيق محرر يا غلام
أو متى تنكح المصابة فى العد
دة عن شبهة ؟ وكيف الكلام
فى حرام أصاب سن غزال
فتولى وللغزال بغام ؟

انما ذا زمان كدح الى المو
ت ، وقوت مبلغ ، والسلام

والحق أن أبا الحسن - فيما يبدو - واجه أياما صعابا فى الفسطاط ، وعدم القوت حتى كاد يخرج عن صوابه • حكى بعض من ترجم له خبرا أقرب الى النادرة والفكاهة ، قال (٢٣) : «أصابته فاقه فى سنة قحط ، فنادى بأعلى صوته فوق داره :

الغياث ، الغياث ، يا أحرار
نحن خلجانكم وأنتم بحار
انما تحسن المواساة فى الشد
دة لا حين ترخص الأسعار

فسمعه جيرانه ، فأصبح على بابه مئة حمل بر ••

ولم يقتصر أبو الحسن على الاشتغال بالفقه ، بل وسع اهتماماته فعنى بغيره من العلوم • ونال بعض المكانة فيها ، فوصفه القضاعى بقوله : «كان متصرفا فى كل علم •• لم يكن فى زمانه مثله بمصر » •

ولسنا ندرى - على وجه اليقين - العلوم التى بلغ فيها هذه المكانة • ويمكننا أن نستنتج من قول رشيد الدين الوطواط (٢٤) : « الفقيه منصور بن اسماعيل المقرى » أن قراءة القرآن كانت احدى هذه العلوم • وذلك أمر غير بعيد، ولكننى أخشى أن تكون « المقرى » محرفة عن « المصرى » التى ينعت بها أبو الحسن كثيرا • يرجح ذلك الفصل بينها وبين كلمة « الفقيه » •

ونستدل من شعر أبى الحسن أنه تزوج ، ورزق بأولاد ،كان منهم الابن الذى رأينا عتابه ونصيحته له آنفا • ووجه اليه عبارة منثورة من أجمل ما قال • قال ابن الجوزى (٢٥) : « رأى منصور الفقيه ابنه يلعب ويعدو فقال له : لو علمت أن رجلك من قلب أبيك لرفقت بها » •

وكان منهم البنات ، اللاتى شغلن قلبه ، وتمتعن بعطفه ، وأثرن قلقه ، قال (٢٦) :

---

(١٦) السبكى : طبقات الشافعية • الشيرازى : طبقات الشافعية ٨٨ • ابن العماد: شذرات الذهب ٢: ٢٤٩ الصفدى : نكت الهيمان ٢٩٧ • ابن خلكان : الوفيات ٢ : ١٦٤ •

(١٧) ابن النديم : الفهرست ٢١١ • ياقوت : معجم الأدباء : ٧ - ١٨٥ •

(١٨) السبكى : طبقات الشافعية • الشيرازى : طبقات الشافعية ٨٨ • ابن العماد : شذرات الذهب ٢ : ٢٤٩ •

(١٩) السبكى طبقات الشافعية • الشيرازى : طبقات الشافعية ٨٨ • ابن هداية الله : طبقات الفقهاء ١٢ • ابن العماد شذرات الذهب ٢ : ٢٤٩ • الصفدى : نكت الهيمان ٢٩٧ •

(٢٠) ابن الجوزى : المنتظم ٦ : ١٥٢

(٢١) الصفدى : نكت الهيمان ٢٩٧ • السبكى : طبقات الشافعية •

(٢٢) ياقوت : معجم الأدباء ١٨٧ • السبكى : طبقات الشافعية •

(٢٣) ابن العماد : شذرات الذهب ٢ : ٢٤٩ •

(٢٤) غرر الخصائص الواضحة ٤٦٩ •

(٢٥) اخبار الظراف والمتماجنين ٦١ •

(٢٦) ياقوت : معجم الأدباء ٧ : ١٨٦ • السبكى : طبقات الشافعية •

لولا بنـــاتي وسيئاتي
لذبت شوقا الى الممــات
لأنني في جـواد قوم
بغـض قربهم حيـــاتي

ويكشف شعره عن صلاته ببعض الرجال ، الذين كان بعضهم خصوما ، وبعضهم أصدقاء . فقد ذكر المرزباني أن الناشيء الاكبر هجا منصورا فأجابه بقوله (٢٧) :

ان ذكر السياق - أضلحك اللـ
ـه - وذكر المبيت في اللحد وحدي
حمياني عند الحديث بمـــا لو
ذاع لم تشتغل بذمي وحمـدي
فاهجني باطلا فمــالك عندي
أبدا غـــير ما لغـــيرك عندي

ولما كان أبو العباس عبد الله بن محمد المكنى ابن شرشير والملقب بالناشيء الاكبر قد عاش في بغداد والفسطاط ، يمكن أن تكون هذه الخصومة بين الرجلين قد نشبت في احدى المدينتين . ولعل المرجح أن تكون في بغداد ، حيث اشتبك الناشيء في عداوات عدة بسبب ما ألفه من كتب في نقض منطق أرسطو ، واسقاط علل النحاة ، ونقـــد الشعراء . فاستعدى كثيرا من الناس عليه فجعلوا يثلبونه وينتقصونه ويرمونه بالتهويس ويعملون ما في وسعهم لاســـقاطه حتى بلغوا ما أرادوا ، واضطر الرجل الى اللجوء الى مصر . ومهما يكن من شيء ، فهذا الشعر قيل قبل سنة ٢٩٣ هـ ، التي توفي فيها الناشيء الأكبر .

وعلى العكس من ذلك ، كانت علاقة أبي الحسن بالشـــاعر يموت بن المزرع البصري ، ابن أخت الجاحظ ، فقد كانا صديقين . ولكن تتكرر ظاهرة قضاء الرجلين مدة من حياتهما في بغداد والفسطاط فلا نستطيع أن نقطع أين كان اللقاء بينهما . أما اذا كان يموت لم يذهب الى بغداد قبل سنة ٣٠١هـ فان المرجح أن يكون لقاؤهما قد وقع في الفسطاط وتوثقت الصلة بينهما حتى قال أبو الحسن (٢٨) :

أنت يحيي والذي يكـ
ـره أن تحيـــا يمـــوت

(٢٧) معجم الشعراء ٢٨٠ .

(٢٨) ياقوت : معجم الادباء ٧ : ١٨٦

أنت صنو النفس بل أنـ
ـت لروح النفس قـــوت
أنت للحكمـــة بيت
لا خلت منك البيـــوت

والمؤكد في هذا الشعر أيضا أن أبا الحســـن نظمه قبل سنة ٣٠٤ هـ ، التي مات فيها .

ويكشف شعر أبي الحسن عن خصـــومة أخرى كانت بينه وبين من يسمى الفتح فقد قال (٢٩) :

تضيق به الدنيا فينهض هاربا
اذا نحن قلنا :خيرنا الباذل السمح
فان قيل : من هذا الشقي ؟ أقل لهم
على شرط كتمان الحديث:هو الفتح

فاذا كان المعنى الفتح بن خاقان وزير المتوكل الذي قتل معه في ســـنة ٢٤٧ هـ ، كان هـــذا الشعر من نظم بغداد ، ومن أقدم ما نعرف من شعر الرجل .

ومن صلاته المجهولة أيضا ما كان بينه وبين أحد الأشراف ، وكانت أم الرجل أمة قيمتهـــا ثمانية عشر دينارا . فقد أتى بابه فحجبه خادم له ، فقال فيه (٣٠) :

من فاتني بأبيـــه
ولم يفتـــني بأمـــه
ورام شتـــمي ظلما
سكت عن نصف شتمه

فدفع اليه مئة دينار . وقال : اســكت عن الجميع .

والصلة الوحيدة التي لدينـــا بعض المعلومات عنها هي صلته بالقاضي أبي عبيد حربويه . فقد أعجب أبو الحسن منصور بالقاضي اعجابا شديدا شاهدنا أثرا له فيما مضى . وبادل القـــاضي أبا الحسن اعجابا باعجاب وودا بود ، فقربه اليه ، وأنزله منزلة خاصة . قال ابن خلكان (٣١) : « كان لأبي عبيد في كل عشية مجلس يذاكر فيه رجلا من أهل العلم . ويخلو به ، خلا عشـــية الجمعة فانه كان يخلو بنفســـه فيها . فكان من العشايا عشية يخلو فيها بمنصور ، وعشية يخلو

(٢٩) الحصري : زهر الآداب ١٠٣٠ . جمع الجواهر ١٢١ .

(٣٠) الحصري : جمع الجواهر ١٢١ - ٢ .

(٣١) الوفيات٢ : ١٦٣ . السبكي : طبقات الشافعية.

فيها بأبى جعفر الطحاوى (أحمد بن محمد بن سلامة) ، وعشية يخلو فيها بمحمد بن الربيع الجيزى ، وعشية يخلو فيها بعفان بن سليمان ، وعشية يخلو فيها بمحمد بن الربيع الجيزى ، وعشية يخلو فيها بالسجستانى وعشية يخلو فيها للنظر مع الفقهاء » •

ولكن هذه المودة آلت الى كارثة لم يتوقعها أحد ، بسبب خلاف فى الرأى نشب بين الرجلين فى مناقشة لهما ، ولم يحسنا معالجته ، بل تفاقم الأمر فيه عليهما واستشرى حتى كاد يؤدى الى مقتل أبى الحسن ، والى فتنة بالفسطاط • نقول بقية الكلام الذى ذكرته : « فجرى بينه وبين منصور فى بعض العشايا ذكر الحامل المطلقة ثلاثا ووجوب نفقتها • فقال أبو عبيد : زعم قوم أن لا نفقة لها فى الثلاث ، وأن نفقتها فى الطلاق غير الثلاث • فأنكر ذلك منصور وقال : قائل هذا ليس من أهل القبلة ••

ثم انصرف منصور فحدث بذلك أبا جعفر الطحاوى • فحكاه أبو جعفر لابى عبيد فأنكره • وبلغ ذلك منصور فقال : أنا أكذبه ••

واجتمع الناس عند القاضى وتواعدوا لحضور ذلك • فلما حضروا لم يتكلم أحد • فابتدأ أبو عبيد وقال : ما أريد أحدا يدخل على ، ما أريد منصورا ولا نصارا ولا منتصرا ، قوم عميت قلوبهم كما عميت أبصارهم ، يحكون عنا ما لم نقله • فقال له منصور : قد علم الله أنك قلت • فقال : كذبت • فقال : قد علم الله الكاذب • ونهض فما جسر أحد من هيبة القاضى أن يأخذ بيده الا أبابكر بن الحداد •• فشكر له هذا الصنيع ، وقال له : أحسن الله جزاءك ، وشكر فعلك ، وأخذ بيدك يوم فاقتك اليه » •

ولم يقف الأمر عند هذا بل تدخل فيه دعاة الخير والسوء من أصدقاء الطرفين وخصومهما بغية ازالة الخلاف أو احتداده • استطرد الخبر يقول : « ثم ان ابن الحداد أشار عليه بالرجوع الى القاضى والاعتذار •فرجع فلم يمكنه الحاجب من الدخول اليه • ودفع فى ظهره ، وقال : لا سبيل لك الى هذا • ثم تعصب لمنصور خلق كثيرون كانوا يعتقدونه (على رأسهم) ذكا والى مصر من ٣٠٣ الى ٣٠٧ هـ ، وجماعة من الجند • وتعصب للقاضى جماعة منهم محمد بن الربيع الجيزى •

وسمع محمد بن الربيع منصورا يقول مقالة يحكيها عن النظام (أحد رؤوس المعتزلة) فنسبها الى المنصور وشهد عليه بها عند القاضى • فهلع منصور ، وبلغه أن القاضى قال : ان شهد عندى شاهد آخر مثل محمد بن الربيع ضربت عنق منصور » •

ويدور هذا الخبر بهذه الصورة عند جميع من ترجم لمنصور • ولكن بعض تفاصيله غير صحيحة فأبو محمد الربيع بن سليمان الجيزى ، صاحب الامام الشافعى ، لم يش بأبى الحسن ، ولم يتقرب الى القاضى أبى عبيد ، ولم يكن له دور فى القضية بل لم يكن له واحدة من عشايا القاضى ، لأنه لم يجتمع به فى الفسطاط ولم يره • فلم يقدم القاضى الى المدينة المصرية الا بعد وفاة الجيزى بأكثر من عشرين سنة على قول من قلل وقريب من أربعين سنة على قول من كثر ، لأن وفاته كانت سنة ٢٧٠ هـ أو ٢٥٦ هـ •

وعندما وقعت الفرقة بين الرجلين لزم أبو الحسن منصور منزله وجامع أحمد بن طولون الذى كان يأتى اليه كل يوم فلا يخرج منه الى المساء ، وهو محزون مغموم • ثم سقط مريضا، فكان يمنى النفس أن يعوده القاضى • فلما لم يفعل اعتقد أن هذا شماتة منه • فقال (٣٢) :

قضيت نحبى فسر قوم
حمقى ، بهم غفلة ونوم
كأن يومى على حتم
وليس للشامتين يوم

وفى أحد أيام جمادى الاولى ودع الرجل دنيانا دون أن يلتقى بخصمه • فهاجت المشاعر التى كادت تهدأ ، وقال أبو بكر بن الحداد من أصدقاء الرجل : « لو شئت لقلت : ان دية منصور على عاقلة القاضى ـ يريد أن أبا عبيد قاتله خطأ ـ فان منصورا بلغت منه نكاية أبى عبيد حتى جاءت على نفسه » •

---

(٣٢) السبكى : طبقات الشافعية ـ ويعقب على الخبر كله بما يدل على شىء من الشك ، يقول : « والله أعلم بصحة ذلك » • ابن خلكان : الوفيات : ٢ : ١٦٣ • ياقوت : معجم الأدباء ٧ : ١٨٩ •

وبلغت القاضي وفاة منصور ، فأسف على ما جرى منه ، وعزم أن يتلافى بعض مافاته بالصلاة عليه . فسمع أن جماعة كبيرة من الجند حملت السلاح وتهيأت لقتله ان هو برز للصلاة . فأحجم وكان ذلك سببا لتأثير الجنازة . ثم حضر الصلاة الامير ذكا ، وصاحب الخراج أحمد بن محمد بن بسطام ، وخرجت الجنازة وحولها مئتا سيف وآلاف من السكاكين ، وأظهر الناس فيها سب القاضي وقذفه . وشارك الشعراء الناس فى الاحتفال بالميت ، فرثاه منهم الحسن بن على الزيدى وأبو ابراهيم الحسين بن ابراهيم الرسى ،وأبو بكر بن الحداد (٣٣) .

وأورد لنا ابن الجوزى أطول وصف لأبى الحسن منصور ، حين قال (٣٤) : « كان أديبا فهما عاقلا حاد المناظرة » .

وذكر السبكى ما يدل على أنه كان على شيء من اليسار ، وعدم الخضوع لما أصيب به فى عينيه ، اذ قال (٣٥) : « وربما كان يركب حمارا فارها »

ويؤكد شعره هذا ، فقد قال لما حلت به ملمته وجفاه الاخوان والرفقاء (٣٦) :

من قال : مات ولم يستوف مدته
لعظم نازلة نالته معذور
وليس فى الحكم أن يحيا فتى بلغت
به نهاية ما يخشى المقادير
فقل له غير مرتاب بغفلته
أو سوء مذهبه : قد عاش منصور

ويعطينا شعر أبى الحسن مجموعة من الصفات الخلقية والفكرية التى تحلى بها ، أو استشرف اليها . أو تخيلها مثلا عليا . فهو قانع بما كتبه الله عليه ، لا يرى فيما سلف من عمره الا الخير ويؤمن أنه لن يرى فيما يأتى غير الخير والفضل (٣٧) :

رضيت بما قسم الله لى
وفوضت أمرى الى خالقى
كما أحسن الله فيما مضى
كذلك يحسن فيما بقى

فهو لا يطلب من دهره غير القوت والصحة والطمأنينة (٣٨) :

اذا القوت تهيا لك
والصحة والأمن
وأصبحت أخا حزن
فلا فارقك الحزن

ويعجب أن يطمع الناس فيما وراء ذلك ، فيرغمهم هذا الطمع على التنازل عن النفيس من خلقهم وشرفهم عند أناس حمقى متعجرفين لم يرفعهم غير منصبهم ومالهم (٣٩) :

من كفاه من مساعيه رغيف يغتذيه
وله بيت يواريه وثوب يكتسيه
فعلام يبذل الوجه لذى كبر وتيه
وعلام يبذل العرض لمخلوق سفيه

وما كل هذا الذى يتناحر الناس من أجله الا عرض زائل ، دال على تفاهة الراغبين فيه ، فما يرغب فى الحقير الا مثله (٤٠) :

منافسة الفتى فيما يزول
على نقصان همته دليل
ومختار القليل أقل منه
وكل فوائد الدنيا قليل

فان كان لا بد من الطمع فليسلك المرء الطريق الطبيعى لتحقيق ما يطمع فيه ، الطريق الذى يكسبه الشرف والمجد . فان نال الذى حارب من أجله كان ذلك الذى بغاه ، وان مات دونه تنزه أن يكون لنذل منة عليه (٤١) :

الموت أسهل عندى
بين القنا والاسنه

(٣٣) المغرب ٢٦٣ .
(٣٤) المنتظم ٦ : ١٥٢ .
(٣٥) طبقات الشافعية .
(٣٦) الحصرى : زهر الآداب ٨٢٦ ، جمع الجواهر ١٢١ .
(٣٧) الحصرى : زهر الآداب ٨٢٧ .
(٣٨) الثعالبى : برد الأكباد ١٢٤ .
(٣٩) ياقوت : معجم الأدباء ٧ : ١٨٨ . السبكى : طبقات الشافعية .
(٤٠) ابن أبى الحديد : شرح منهج البلاغة ١ : ٣١٦ .
(٤١) ابن أبى الحديد : شرح نهج البلاغة ٣ : ١٦٣ .

والخيـــل تجرى سراعا
مقطات الاعنـــه

من أن يكون لنـــذل
على فضـــل ومنـــه

ومهما يكن من أمر ، فلا بد من القصد فى الطمع ، والاكتفاء بما يدركه المرء كائنا ماكان ، ففى ذلك طول العمر (٤٢) :

كن بما أوتيتـــه مغتبطـــا
تستدم عمر القنوع المكتفى

ان فى نيل المنى وشك الردى
وقياس القصـــد عند السرف

كســراج دهنـــه قوتـــه
فاذا غرقتـــه فيـــه طفى

وخصلة أخرى تتصل بالزهد بسبب قريب ، حيث عليها منصور ، وان كانت شواهد حياته تدل على أنه لم يلتزمها ، تلك هى العزلة • فقد رأى أنها الوسيلة الوحيدة التى تنقذ المرء من شرور الناس الذين يختلط بهم (٤٣) :

الناس بحر عميـــق
والبعـــد عنهم ســـفينه

وقد نصـــحتك ، فانظر
لنفســـك المسكينه

فان بليت بالخروج من العزلة ، والالتقاء بالناس والحديث معهم ، فلا تكثر ولا تطل ، فخير الكلام ــ عنده كما كان عند المجتمع العربى عامة ــ ماقل ودل (٤٤) :

لا تكثرن فخير الكلام
قليل الحروف كثير المعـــانى

وتجنب فى حديثك أن تـدعى ما ليس فيك ، فتلك رذيلة شنعاء ، ومصيبة صماء (٤٥) :

ومن البـــلوى التي لي
س لها فى الناس كنه

أن من يحســـن شيئا
يدعى أكثـــر منه

(٤٢) الصفدى : نكت الهميان ٢٩٧ •

(٤٣) الثعالبى : الايجاز والاعجـــاز ٦٦ ، منتخبات التمثيل والمحاضرة ١١ • السبكى : طبقات الشافعية •

(٤٤) الوطواط : غرر الخصائص ١٧٧ •

(٤٥) الثعالبى : منتجات التمثيل والمحاضرة ١٦ •

والشاعر يكره الكذب كراهية خاصة ،والكذاب عنده شر من الوشاية • فربما استطاع المرء أن يدفع الوشاية ، أما الكذب فلا سبيل الى دحضه وفضحه (٤٦) :

لى حيـــلة فيمن ينـــم (م)
وليس فى الكذاب حيله

من كان يخلق ما يقو
ل فحيلتى فيه قليله

وعاب الكبرياء ، فالمصـــدر الذى تخلق فيـــه الانسان ، والمال الذى يدفن فيه ، ينكران عليه عجرفته ، قال (٤٧) :

تتيه وجسمك من نطفة
وأنت وعاء لما تعـــلم !

وقال : (٤٨) :

يا جيفـــا من الجيف
مالكم وللصـــلف ؟

وذم خلف الوعد ، وعدم التمسك بما يقـوله الانسان ، وعده من الظلم البين (٤٩) :

من قال : لا ، فى حاجـة
مطلوبة ، فمـــا ظلم

وانمـــا الظـــالم من
يقول : لا ، بعد نعم

وشنع بالحسد ، وجعله من الكبائر ، لأنـــه اعتراض على ما قضت به القدرة الالهية وتحـــد لها (٥٠) :

ألا قل لمن كان لى حاسدا :
أتدرى على من اسأت الأدب ؟

أســـأت على الله فى حكمه
لأنك لم ترض لى ما وهب

وطبيعى أن يمر الانسان مثل منصور تنقل بين العراق والشام ومصر ، واتصل بالخلفاء والولاة والقضاة والشعراء والعلماء والآديان ، أن يمـــر

(٤٦) السبكى : طبقات الشافعية • ابن هداية الله : طبقات الفقهاء ١٢ • ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة ٤ : ١٨ • ابن العماد : شذرات الذهب ٢ : ٢٤٩ •

(٤٧) العاملى : المخلاة ٤٣ •

(٤٨) نفس المرجع• العلواتى : قطر الغيث المسجم٥٠• نفس المرجع

(٤٩) الثعالبى : الايجاز والاعجاز ٦٦ •

(٥٠) الحليى : مختصر الدر المكنون •

هذا الانسان بمجموعة كبيرة ومتعددة من التجارب وطبيعى أن يستخرج انسان مثل منصور شارك العلماء علمهم ، والشعراء فنهم ، والناس حياتهم وتحلى بما ذكر ابن الجوزى من صـــفات ، أن يستخرج مثل هذا الانسان من هـــذه التجارب دلالاتها ، ويستمد منها نظرات تكون هادية له فى معيشـــته وتفكيره • وطبيعى أيضا أن يؤثر ما أصيب به منصور فى عينيه فى نظراته ،ويصبغ هذه الدلالات بألوان حزينة ، ويلتفت الى الجانب الأسود قبل الأبيض ، ويكون أقرب الى التشاؤم والسخط منه الى التفاؤل والرضى •

وقد كان ذلك كله •

فقد كان يرى الأيام جادة لا تعرف الهزل(٥١)

تغابن الأيام تقـــدير
وأخذهـــا جد وتشـــمير

وأنها لا تأتى الا بالسوء ، ولا تفعل غير اهلاك الأحبة (٥٢) :

ماذا أرتنا الليـــالى
ماذا أتين الينـــا
فى كل يوم نعزى
فيمن يعـــز علينا

وأن الناس أبناء دهرهم ، لا يمتازون عنه فى شىء • بل هم أشد اثارة للمخاوف من الدهر ، وأعظم شرا (٥٣) :

لو قيل لى : خذ أمانا
من حادث الأزمان
لما أخـذت أمـــانا
الا من الاخـــوان

فالرياء فاش فيهم جميعا (٥٤) :

كل من أصبح فى دهـ
ـرك ممن قد تـــراه
هو فى خلفك مقـرا
ض ، وفى وجهك ماه

ولا يذكرون الا من يرونه أمامهم ، فان اختفى عن عيونهم نسوه كأن لم يعش بينهم ، مهمـــا كانت درجته (٥٥) :

كل مذكور من النـــا
س اذا ما فقـــدوه
صار فى حكم حـديث
حفظـوه فنســـوه

وقد أولعوا بالأغنياء : فاما ينالون من مالهم واما من عرضهم (٥٦) :

أبى الناس أن يدعوا موسرا
سليم الاديم سليم النسب
وقد خبروك ، فان لم تطب
بعرضك نفسا ، فطب بالذهب

ولكن لا تتمن الغنى لأحد ممن تعـرف ، والا كنت تتمنى لعلاقتكما الانفصام ، لأن الغنى لا بد أن يبطره ويغيره (٥٧) :

اذا ما اريت امرءا فى حال عشرته
بادى الصداقة ما فى وده دغـل
فلا تمن له حـــالا يسر بها
فانه بانتقـال الحـــال ينتقـل

واذن لن تخسر شيئا ان ابتعدت عنهم ، وبرئت من صحبتهم • فان لم تستطع واضـــطررت الى مخالطتهم فلن تفقد شيئا أن عدمت رؤيتهم (٥٨) :

قالوا : العمى منظر قبيـح
قلت : بفقـدى لكم يهون
تالله ما فى الانام شىء
تاسى على فقـــده العيون

بل لن تفقد شيئا ان عدمت الحيـــاة معهم ، والموت خير من تلك الحياة ، التى تمتلىء بالظالمين لأنه يخلص المرء منهم ومن مخاوفه جميعا حتى خوفه من لقاء الموت نفسه (٥٩) :

قد قلت ، اذ وصفوا الحياة فأسرفوا :
فى الموت ألف فضـــيلة لا تعرف

---

(٥١) السبكى : طبقات الشافعية •
(٥٢) الثعالبى : الايجاز والاعجاز ٦٧ •
(٥٣) الحصرى : زهر الآداب ٨٢٧ •
(٥٤) الثعالبى : الايجاز والاعجاز ٦٧ •
(٥٥) نفس المرجع ٦٦ • ياقوت : معجم الأدباء ٧ : ١٨٨ •
(٥٦) الحصرى : جمع الجواهر ١٢١ •
(٥٧) الوطواط : غرر الخصائص ٤٦٩ • ياقوت : معجم الأدباء ٧ : ١٨٧ •
(٥٨) ابن الوزير : عنوان المرقصات ٥٩ •
(٥٩) أسامة : البديع ٢٣٩ • الثعالبى : الايجاز والاعجاز ٦٧ •
أسامة : البديع ٢٣٩ • السبكى : طبقات الشافعية •

منهـا أمـان لقـائه بلقـائه
وفراق كل معاشر لا ينصف

ونالت الصداقة نصيبا ملحوظا من شعر منصور · وربما ظهرت له آثار فيما مضى من قول ، وتتجلى بقية الآثار فيما بقى من شعر · وقد أعجب بعض الادباء بما قاله منصور عن حاجة الانسان الى صديق ، تلك الحاجة التى يشعر بها من كان مثل منصور أكثر من شعور غيره ممن سلم بصره · قال رشيد الدين الوطواط (٦٠) : « لم يقل فى احتياج الانسان الى صديق يزينه فى المشاهد ، ويعينه على بلوغ المقاصد ، مثل قول الفقيه منصور :

لولا صدود الصديق عنى
ما نال واش مناه منى

ولا أدمت البكاء حتى
قرح فيض الدموع جفنى

وما جفاء الصديق الا
هجوم خوف عقيب أمن

وأعلن أن الصداقة ما وقر فى القلب من ود ، وأنها لا سبيل الى اثبات صدقها الا ما يحس به قلب الصديق الآخر ، فالصداقة ·· ان صدقت ·· كانت من الطرفين لا محالة وأن قلب الصديق أقدر الأشياء على التعرف على قدر صداقة الصديق (٦١) :

شاهد ما فى مضمرى
من صدق ود ، مضمرك

فان أردت وصفه
قلبك عنى يخبرك

أما الود المصطنع فيمكن أن تجد الشواهد التى تدل عيه (٦٢) :

اذا تخلفت عن صديق
ولم يعاتبك فى التخلف

فلا تعد بعدها اليه
فانما وده تكلف

(٦٠) غرر الخصائص ٤٢٢ · ياقوت : معجم الأدباء ٧ : ١٨٧ ·

(٦١) الثالبى : الايجاز والاعجاز ٦٦ ·

(٦٢) نفس المرجع، ومنتخبات التمثيل والمحاضرة ١١ ·

ولذلك لم يكن يمهل صديقه أكثر من أيام معدودات ، فان زاد عليها ساءله وعاتبه (٦٣) :

منذ ثلاث لم نرك
فقل لنا : ما أخرك ؟

أعلة ، فنعذرك
أم دهر سوء غيرك ؟

وكان من أجملما نظم من شعر ثناؤه على صديق له (٦٤) :

أخ لى عنده أدب
مودة مثله نسب

رعى لى فوق ما يرعى
وأوجب فوق ما يجب

ـو سبكت خلائقه
لبهرج عندها الذهب

ويدل ما بقى من شعر منصور على أنه شارك فى بعض القضايا التى شغل بها مجتمعه · وأهم قضية تردد ذكرها عنده التنجيم · فقد كان أمرا شائعا يؤمن به الخاص والعام ، ويتحراه الناس فى كثير من أعمالهم · ولكن منصورا هاجمه هجوما عنيفا متكررا · فقد أعلن أن النجوم لا تضر ولا تنفع ، وانما هى علامات تدل على الوقت (٦٥) :

ليس للنجم الى ضر (م)
ولا نفع سبيل

انما النجم على الاو
قات والسمت دليل

وتبرأ ممن يؤمن بأن للنجوم ضرا أو نفعا · مهما كانت قرابته له (٦٦) :

من كان يخشى زحلا
أو كان يرجو المشترى

فاننى منه - وان
كان أبى الادنى - برى

(٦٣) الثعالبى : الايجاز والاعجاز ٦٦ · ياقوت : معجم الأدباء ٧ : ١٨٨

(٦٤) الثعالبى : من غاب عنه المطرب ٢٨٧ ·

(٦٥) السبكى : طبقات الشافعية · ياقوت : معجم الأدباء ٧ : ١٨٦ · السبكى : طبقات الشافعية ·

(٦٦) ياقوت : معجم الأدباء ٧ : ١٨٦ · السبكى : طبقات الشافعية ·

لأنه عد ذلك لونا من الاشراك بالله (٦٧) :

اذا كنت تزعم أن النجوم
تضر وتنفع من تحتها
فلا تنكرن على من يقول :
بأنك بالله أشركتها

وعبر عما كان مجتمعه – ولا زال مجتمعنا العربي – يتمسك به ، من أن أصل الانسان مؤثر فيه ، مسيطر عليه ، فاذا أردت أن تعرف جوهر انسان فلا تسأل عنه وانما عن آبائه (٦٨) :

قال : فلان ما فعل ؟
قلت : أبوه ما فعل ؟
فكان في سؤاله
جوابه عما سأل

وصرح برأيين شخصيين له ، ذهب في أحدهما الى أن المناصب العليا لها أوقات معينة تصلح لها فان نال امرؤ واحدا منها أو حاول ذلك قبل أوانه كان وبالا عليه وعلى الناس (٦٩) :

الكلب أحسن عشرة
وهو النهاية في الخساسة
ممن ينازع في الريا
سة قبل أوقات الرياسة

وذهب في الثاني الى أن العلم والعمل يجب أن يجتمعا في المرء ليكون دنيا فاضلا فالعلم بالذين غير نافع دون مواظبة على أوامره ، وتجنب لنواهيه (٧٠) :

لو كنت منتفعا بعلـ
مك مع مواصلة الكبائر
ما ضر شرب السم واء
لم أن شرب السم ضائر

ولم يكن كل شعر منصور من هذا اللون ، الذى يصور خلق صاحبه ، ويمثل أفكاره ، ويبرز مثله ، فيجلو شخصه ازاء المجتمع الذى عاش فيه . فقد انغمس منصور فيما انغمس فيه مجتمعه ، وشغل بما شغل به شعراؤه . فطبيعى أن يشاركهم نواحي فنهم ، ويذهب مذاهبهم . فينظم في الاغراض التقليدية التي ألفوها . ولكن الشعر الذى وصل الينا من هذه الاغراض قليل مما يدل على أن من رووا شعره فضلوا ما نظمه في الأمور السابقة على ما قاله في الاغراض التقليدية .

وأقل ما في هذا القليل ما كان في الغزل . فلا نمتلك منه غير مقطوعتين ليس فيهما مايستحق الملاحظة في فكرة أو صورة أو عبارة ، فالأفكار فيهما عادية وشائعة ، والعبارة لا تمتاز بشيء ، قال في أولاهما يخاطب حبيبته التي سماها خلوبا (٧١) :

قد قلت ، لما أن شكت
تركي زيارتها خلوب
ان التباعد لا يضر
اذا تقاربت القلوب

وقال في الثانية (٧٢) :

سررت بهجرك لما علمت
بأن لقلبك فيه سرورا
ولولا سرورك ما سرني
وما كنت يوما عليه صبورا
لأني أرى كل ما ساءني
اذا كان يرضيك – سهلا يسيرا

أما المدح فلا شك أنه كان كثيرا ، لأن الرجل اعتمد عليه في معاشه . فحاول الاتصال بالخلفاء في بغداد . ولما أخفق تنازل عن طموحه وابتعد عن العاصمة واتصل بالامراء والاعيان وقد مر بنا نماذج من مدحه لا تدل على كبير غناء . وعلى الرغم من ذلك له أبيات اعتمد عليها شعراء كبار . ذهب القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (٧٣) الى أن المتنبي اعتمد في قوله :

لو فرق الكرم المفرق ماله
في الناس لم يك في الزمان شحيح

على قول منصور :

لو أن ما فيه من جود تقسمه
أولاد آدم عادوا كلهم سمحا

---

(٦٧) ياقوت معجم الأدباء ٧ : ١٨٦ السبكي طبقات الشافعية .
(٦٨) الثعالبي : الايجاز والاعجاز ٦٦ .
(٦٩) ابن هداية الله : طبقات الفقهاء ١٢ . السبكي طبقات الشافعية . ابن العماد : شذرات الذهب : ٢ : ٢٤٩ .
(٧٠) الحصري : زهر الآداب ٨٢٧ .
(٧١) الثعالبي : الايجاز والاعجاز ٦٦ . ياقوت : معجم الادباء ٧ : ١٨٨ .
(٧٢) ياقوت : معجم الأدباء ٧ : ١٨٧ .
(٧٣) الوساطة ٢٩١ .

ومن أجل ما عثرت له مما يتصل بهـــذا الغرض ما قاله في رثاء (٧٤) :

سألت رسوم القبر عمن ثوى به
لاعلم ما لاقى ، فقالت جوانبه
أتسأل عمن عاش بعد وفاتـــه
بمعـــروفه اخوانه وأقاربـــه،

واذا كان هذا حظ أبي الحسن منصور من هذه الأغراض الشعرية فان حظه من الهجـــاء كان مغايرا • فمن كان يتمتع برهافة الحس التي لابد أن يكتسبها من كان مثل منصور في علته ، ومن كان وقع هذه العلة عليه كما كان وقعها عـــلى منصور ، من سوء ظن بالناس ، وميل الى الهجوم العنيف عليهم ، من كان كذلك لا بد أن يبرع في الهجاء • وقد أطلعنا على بعض أمثلة هجائه ، التي يمكن أن نرد اليه كثيرا من الشعـــر الـــذي أوردته في دراسة خلقه وأفكاره • ومن أمثلتـــه أيضا قوله لصديقه الذي قلد منصبا ما فجفـــاه فقال له (٧٥) :

يا من تولى فأبـــدى
لنا الجفـــا وتبـــدل
أليس منـــك سمعنا
من لم يمت فسيعزل

وكان في بعض الاحيان يعتمد على السخرية ، والالتفاتة الذهنية البعيدة ، في هجائه ، مثـــل قوله (٧٦) :

يا من يرى المتعة في دينه
حلا وان كانت بلا مهر
ولا يرى تســـعين تطليقة
تبين منها ربة الخـــدر
من ههنـــا طـــابت موائيكم
فاجتهدوا في الحمد والشكر

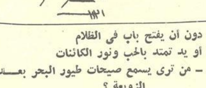
ولهذا كله كان معاصرونه يخـــافون لسانه ، وروى الحصري (٧٧) : « المصريون يقولون : احذر منصورا اذا رمح بالروح » •

وهناك غرض شعرى آخر ، أو أثر مذهبي قيل أنه صبغ شـــعره • فقد قال ابن الجـــوزى ، والصفدى (٧٨) : « يظهر في شعره التشيع » • ولكنني لم أعثر على مصداق هـــذا عند من عنى بترجمة الشاعر ترجمة مطولة ، ولا على صدى له فيما وصل الى من شعره •

وخلاصة القول في أبي الحسن منصـــور بن اسماعيل التميمي أنه كان من شعراء المقطعات القصار ، يقول البيتين والثلاثة ، ولاحظ له في التطويل ، مثله في ذلك مثـــل الجماز وابن بسام (٧٩) ، وأن القدماء فطنوا لذلك فوصفوه بالشاعر ، ورأى أكثرهم في الاكتفـــاء بهـــذا الوصف غبنا له فنعتوه بالشاعر المجيد (٨٠) ، ووصفوا شعره بالملاحة (٨١) والحسن •• وأعجب كثيرون بمقطوعات من شعره ، ولا سيما الثعالبي الذى كان أعظم من احتفى به ، وأشد من احتفل بروايته في كتبه ، فجعل بعضه من المطرب (٨٢) ووصف بعضه الآخر بأنه من « طرفه وملحـــه الآخذة بمجامع القلوب » (٨٣) •

ولست أجد في وصفه أصدق من قول صاحب شذرات الذهب (٨٤) : « كان شـــاعرا خبيث اللسان في الهجو » ، ولا أصدق وأوفى من حيث الجانب الموضوعي من قول صاحب المغرب (٨٥) : « له مقطعات كثيرة في الزهد والحكم والامثال » ، ولا أصدق وأدق من حيث الجانب الفني من قول صاحب زهر الآداب (٨٦) : « حلو المقطعـــات ، لا تزال تندر له الأبيات مما يستظرف معنـــاه ، ويستحلى مغزاه ، ويبقى نثاه » •

(٧٤) الوطواط : غرر الخصائص ٢٣٥ •
(٧٥) الثعالبي : الايجاز والاعجاز ٦٦ • منتجات التمثيل والمحاضرة ١٦ • الحصرى : جمع الجواهر ١٢١ •
(٧٦) الحصرى : جمع الجواهر ١٢١ •
(٧٧) نفس المرجع •
(٧٨) ابن الجوزى : المنتظم ٦ : ١٥٢ • الصفدى : نكت الهميان ٢٩٧ •
(٧٩) نفس المرجع ١٢٠ •
(٨٠) السبكى : طبقات الشافعية ابن خلكان : الوفيات ٢ : ١٦٣ • ابن العماد : شذرات الذهب ٢ : ٢٤٩ • ياقوت معجم الادباء ٧ : ١٨٥ •
(٨١) ابن خلكان : الوفيات ٢ : ١٠ من الجـــوزى : المنتظم ٦ : ١٥٢ • السبكى : طبقات الشافعية • ابن العماد: شذرات الذهب ٢ : ٢٤٩ • الســـيوطى : حسن المحـــاضرة ١ : ٢٢٥ •
الشيرازى : طبقات الشافعية •
(٨٢) من غاب عنه المطرب ٢٨٧ •
(٨٣) الايجاز والاعجاز ٦٦ •
(٨٤) ٢ : ٢٤٩ • وابن هداية الله : طبقات الفقهاء ١٢ •
(٨٥) ٢٦٢ •
(٨٦) ٨٢٦ •



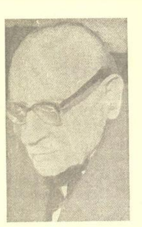
العراف الأعمى

للشاعر: عبد الوهاب البياتي

يرتدى الشاعر ثوب الساحر الميت ، يخفى
وجهه تحت القناع
ويعانى فى حضور الكلمات
وحشة النبذ بأرض النوم والسحر ، وآلام المخاض
حبه : أعمى وشحاذ لنور الكائنات
يتبع الشمس التى مدت وراء القبر للموتى ذراع
وعلى أرصفة الليل يغنى الساحرات
والأميرات الصغيرات وموت القبرات
حاضرا غاب عن المسرح فى خاتمة الفصل ،
وقبل البدء عاد
ـ لم تقل ، مولاى ، شيئا شهر زاد
فهى فى تابوتها نائمة ، تبكى ، ولكن المغنى والرماد
ودم القلب وثلج الظلمات
لم يزل يسقط فوق المدن الكبرى ، فيخفى وجهها تحت القناع
ـ ها أنا أشنق نفسى مثل عصفور بخيط من شعاع
تحت مصباح عمود النور فى الليل ، لكى تبعث بعدى شهر زاد
فى خواء المدن الكبرى وفى أحيائها تحت سماوات البكاء
قبلتنى واختفت بين الزحام
وأنا منتظر وحدى ، هنا ، من ألف عام
دون أن يفتح باب فى الظلام
أو يد تمتد بالحب ونور الكائنات
ـ من ترى يسمع صيحات طيور البحر بعد الزوبعة ؟
ويعانى وحشة النبذ وموت الروح تحت الأقنعة؟؟
ويغنى للفصول الاربعة ؟؟؟
ـ لم تقل ، مولاى ، شيئا ، عشتروت
وهى بعد الموت فى القبر تموت
وعلى اكليلها يسقط ثلج من سماء الملكوت
فى خواء المدن الكبرى وفى أزمان أسفار المجوس
سقط المصباح فى الأرض ولم نشرب على نخبك يا حبى ، الكؤوس
ـ فاحرقونى !
فأنا ساحر أموات القبيلة
فى مقاهى مدن العالم خيمت وفى أرصفة الفجر البليلة
حاملا لوحا من الطين ، ونار البعث تسرى فى عروق المومياء
تكتسى باللحم ، تخضر لى الجدران أوراق المساء
ـ من ينادينى !
ومن يحمل انذار السماء ؟
ويعانى فى حضور الكلمات
عودة الارض الى العصر الجليدى وانسان الكهوف ؟؟
ويغنى الساحرات
والأميرات الصغيرات وموت القوات

* من ديوان (الكتابة على الطين) الذى يصدر قريبا

ساطع الحصرى
قصة حياته



هذه معالم من تاريخ حياة ساطع الحصرى . قصدت بها الى التمهيد لبعض المقالات التى سيكتبها اخواننا العرب تقييما لجهوده وأفكاره .

بقلم: د. محمد احمد خلف الله

ولد فى اليمن ، ونشأ وتعلم فى تركيا .

ولد فى اليمن من أبوين غير يمنيين ، فقد كان أبواه سوريين ، ومن مدينة حلب بالتحديد .

كان أبوه يعمل قاضيا باليمن حين مولده ، قاضيا من قبل الدولة العثمانية التى كانت اليمن فى ذلك الحين ولاية من ولاياتها .

كان القضاء فى ذلك الوقت دينيا ، دستوره المجلة التى جاءت نتيجة اصلاح دينى استهدف وضع القواعد الشرعية القديمة فى صيغة قانونية حديثة .

كان أبوه من المتعلمين فى مصر ، ومن المتخرجين فى الأزهر الشريف ، أما هو فقد تعلم فى تركيا ، وتخرج فى المدارس المدنية الرسمية هناك .

من لداته وأقرانه فى ذلك الوقت الزعيمان العربيان السوريان احسان الجابرى وسعد الله الجابرى ، وهما من حلب مثله ، وكانا يعيشان معه فى تركيا فى بيت واحد ، وتحت سقف واحد هو بيت ساطع الحصرى نفسه ، فقد كانا واياه أبناء خاله .

وحين أنهى دراسته فى تركيا ، وكانت دراسة علمية لا أدبية ، سافر الى فرنسا ليتخصص فى مادة التربية وطرق التدريس .

وحين عاد من فرنسا اشتغل بالتدريس فى معاهد المعلمين بتركيا ، وظل فى الوظائف التعليمية بتركيا يترقى فيها من وظيفة الى أخرى الى أن وصل الى وظيفة برتبة القائمقام . وكانت الوظائف المدنية فى ذاك الوقت تعنون هى الأخرى برتب عسكرية ، شأنها شأن الوظائف العسكرية سواء بسواء .

وأثناء الحرب العالمية الأولى ، وقبل نهايتها بسنة تقريبا عينته الدولة العثمانية مدير التعليم فى ولاية سوريا ، وظل فى هذه الوظيفة الى أن اختاره فيصل الأول وزيرا للمعارف فى الدولة السورية التى جاءت نتيجة للثورة العربية الكبرى .

وقبل أن نسترسل فى عمل ساطع الحصرى وزيرا للمعارف فى الدولة السورية نقف قليلا عند موقفه من الحركة القومية أيام اشتغاله بالوظائف التعليمية فى كل من تركيا وسورية .

كان ساطع الحصرى يرى أن الثقافة أفضل الوسائل الى تنمية الحس القومى ، وتعميق الوعى القومى .

وكان يرى أن أهم المواد الثقافية فى ذلك ـ اللغة والتاريخ ـ اللغة باعتبارها الوعاء بالنسبة للفكر والثقافة ، والتاريخ باعتباره الذاكرة التى تمد الأمة بالأمجاد التاريخية التى تنمى الحس القومى ، وتوحى الى الأمم والشعوب بالقيام بحركات تقدمية تصنع التاريخ من جديد .. ومن هنا كان ساطع الحصرى يرى مهنة التعليم أشرف المهن . ومن هنا أيضا كان ساطع الحصرى يفضل الوظائف التعليمية على الوظائف السياسية مهما يكن شأنها .

لقد بدأ ساطع الحصرى حياته الوظيفية معلما ، وأنهى حياته الوظيفية معلما أيضا .

بدأها معلما بالمدارس التركية ، وأنهاها أستاذا دائما بمعهد الدراسات العربية ، التابع لجامعة الدول العربية .

وموقفه من الحركة القومية فى ذلك الحين كان يتمثل فى أمرين .

الأول : انفصال البلاد العربية عن الدولة العثمانية ، وتكوين دولة عربية حديثة .

الثانى ـ تضامن الدولة العربية مع الدولة التركية فى كل ما يهم أمر الدولتين .

وذهب ساطع الى أبعد من هذا فسجل لنا رأى واحد ممن يعجب بهم . رأى مدرس للتاريخ السياسى فى المدرسة الملكية ممن قادوا الحركة الكمالية فيما بعد ، وأصبح وزيرا من وزراء الكماليين ـ رأيه فى المسألة التركية كلها قبل الحرب العالمية الأولى .

يقول ساطع : أذكر جيدا أنه شرح رأيه بصراحة وجرأة قائلا :

« ليس فى استطاعة الاتراك أن يستمثلوا العرب ، ولا من مصلحتهم أن يضعفوا قواهم فى سبيل محاولة ذلك . ولذلك ينبغى أن يتفاهموا مع العرب بأى شكل كان ، وأن يدعوهم وشأنهم ، ثم ينصرفوا الى الاهتمام بالعنصر التركى نفسه ، ويركزوا جل جهودهم فى معالجة القضايا التى تتصل بمستقبل الأتراك مباشرة .

ان أهم القضايا التى تهم مستقبل الاتراك قضية الولايات الشرقية . لأن هناك عنصرين غريبين يعيشان فى وسط العالم التركى ، ويحولان دون ارتباط الاكراد الساكنين فى الأناضول بالأتراك القاطنين فيما وراء الأناضول هذان العنصران هما الأكراد والأرمن .

فالاكراد يمكن تمثيلهم لأنهم مسلمون مثل الأتراك ، ولأنهم محرومون من ثقافة خاصة وأدب مدون ، فيجب اذن اتخاذ التدابير اللازمة لتمثيلهم بسرعة .

وأما الأرمن فلا يمكن تمثيلهم لأنهم يدينون بدين يختلف عن دين الأتراك . ولأنهم أصحاب ثقافة خاصة وأدب مدون ، فيجب البحث عن الوسائل التى تضمن تبعيدهم عن طريق اتصال الأتراك » .

وظلت هذه العقيدة القومية المنوال الذى ينسج عليه ساطع نشاطه السياسى بعد أن أصبح وزيرا للمعارف أيام رياسة فيصل للدولة العربية فى سوريا .

كان يوجه سياسة العرب الى ما فيه صالح الاتراك ، والى ما هو ضد مصلحة الحلفاء المعادين للأتراك ـ على الرغم مما كان يذهب اليه البعض من أن هذه الثورة العربية لم تقم الا خدمة لمصالح الحلفاء .

وعبر ساطع عن ذلك فى كتاب بعث به الى صديق له من الكماليين يقول فيه : « حينما كنا فى دمشق ، كنا نعتقد بوحدة مصالح العرب والأتراك ، فكنا نسمح بتزويد القوى التركية التى تعمل فى شمال حلب بالذخائر التى تحتاج اليها ، ونحول دون استفادة الفرنسيين من السكك الحديدية السورية فى حركاتهم ضد القوى المذكورة ـ حتى ان الجنرال غورو ، كان قد توهم، بتأثير هذه الوقائع ، بأننا كنا متفقين معكم اتفاقا رسميا » .

مارس ساطع الحصرى العمل السياسى مدة عامين تقريبا هى الفترة ما بين عام ١٩١٨ الى عام ١٩٢٠ ـ وهى نفس الفترة التى حكم فيها فيصل سوريا ! حكما عسكريا أول الأمر ، ثم حكما ملكيا بعد أن استقرت الاوضاع واختاره الشعب السورى ملكا دستوريا .

ولقد تحمل ساطع الحصرى فى هذه الفترة القصيرة من الاعباء السياسية أثقالا تنوء بها العصبة أو القوة .

فساطع لم يتحمل فى هذه الفترة عبء العمل السياسى كوزير فحسب ، وانما تحمله كوزير، ومفاوض ، ومصاحب لفيصل فى الذهاب الى مؤتمر السلام الذى عقد بعد الحرب العالمية الاولى لفض المنازعات الناجمة عن هذه الحرب ، وسياسى يعمل على ربط الحركة الثورية الكمالية بالحركة الثورية العربية ..

والوزارة السورية بجميع أعضائها قد تحملت فى عهد فيصل أحمالا ثقالا لا طاقة لها بحملها .

لقد كان الوزراء جميعا ، بما فيهم ساطع الحصرى ، يحلمون أحلاما عظيمة مبعثها الايمان القوى بقيام الدولة العربية الواحدة ، التى قامت الثورة العربية الكبرى الا من أجل تحقيقها ... ولكن الأيام لم تحقق هذه الاحلام ، وأزعجت الحالمين ، وردتهم الى الواقع الأليم المحزن .

ويحلل ساطع الحصرى الحالتين : النفسيه والفكرية ، التى كان يعيش فيها رجال الثورة العربية حينذاك فيقول : ان الثورة كانت تصطدم بعقبات سياسية خارجية هائلة ، من غير أن تظفر بأى نصير خارجى كان .

صحيح ، أن انكلتره ساعدت الثورة وناصرتها بادىء الأمر ، ولكن مناصرتها هذه كانت تجرى، طول الوقت ، بتردد وحذر . فكانت تمون جيوش الثورة ـ مثلا بالعتاد والذخائر الحربية ، ولكنها كانت تقتر فيها تقتيرا كبيرا ، فلا تعطيها من العتاد الا بقدر ما يتراءى لها انه ضرورى للقيام بالحركات التى تريدها .

زد على ذلك ، أن هذه المناصرة الضئيلة أيضا أخذت تتناقص بسرعة ، بعد انتهاء الحرب العالمية لأن بريطانيا العظمى نفسها كانت طامحة الى الاستيلاء على قسم كبير من البلاد التى قامت الثورة من أجلها .

لا شك فى أن انجلتره ما كانت ترغب ـ من صميم قلبها ـ أن ترى فرنسة مسيطرة على سوريه ، ولكنها ، هى نفسها ، كانت عازمة على حكم فلسطين والعراق ، ولهذا السبب كانت تجد نفسها مضطرة الى مماشاة الفرنسيين فى أطماعهم المتعلقة بسوريا ولبنان .

لقد كان تحقيق أهداف الثورة الأصيلة يتطلب التغلب على أطماع الدولتين المذكورتين . وهاتان الدولتان كانتا من أكبر الدول المنتصرة فى الحرب، وأصبحتا ـ بعد انسحاب أميركا من ساحة السياسة الاوروبية ـ الدولتين الوحيدتين اللتين تسيطران على السياسة العالمية وتوجهانها الوجه التى تتطلبها منافعهما .

فكان على رجال الثورة أن يعملوا فى هذه الظروف المعقدة ، وأن يضعوا الخطط التى تضمن النجاح ، على الرغم من هذه الاحوال المعاكسة كلها .

ان وضع أمثال هذه الخطط ، كان من الامور العسيرة جدا ، وأما تنفيذ تلك الخطط فكان أعسر من ذلك أيضا .

وهذه المشاكل المتولدة من طبيعة القضايا كانت تتعقد أكثر من ذلك أيضا ـ من جراء التبلبل الذى ينجم عن اختلاف وجهات نظر القائمين على العمل فى ميدان هذه السياسة المعقدة ..

وكان الى جانب هذه البلبلة المتولدة من طبيعة القضايا نفسها والمقرونة بالاخلاص التام من اصحابها ـ البلبلة الناتجة عن ضعف النفوس ، وعن الدسائس الفرنسية ، والروح الرجعية ، وخيانة الموتورين .

هذه هى الحالة التى كانت قائمة فى سوريا ، عندما اتفق عليها دولتان كبيرتان مستعمرتان ، بعد كثير من المساومات التى قامتا بها على حسابها .

وهذه هى الحالة النفسية التى كانت سائدة عند وصول الانذار الفرنسى الذى أدى الى حوادث « ميسلون » واحتلال سوريا ، وانهاء العهد الفيصلى .

وساطع الحصرى هو الوزير الذى وقع عليه اختيار الملك فيصل ومجلس وزرائه على القيام بمهمة التفاهم مع القائد الفرنسى غورو حول نتائج الانذارات المتتالية التى يبعث بها هذا القائد الى الملك فيصل .

ويقص علينا ساطع أنباء مقابلته لهذا القائد ، وينهيها بهذه العبارة : عدت الى دمشق ، وأنا جازم كل الجزم بأن القوم مصممون على احتلال

بلادنا احتلالا تاما ، وعاملون على استكمال وسائل هذا الاحتلال مهما تقلبت الظروف والاحوال ٠حتى لو أننا أذعنا لمطاليبهم الجديدة ، ونفذنا كل ما جاء فيها » ٠

ولقد صدق حدس ساطع الحصرى فان القوم بعد أن احتلوا دمشق بعثوا الى الملك فيصل هـذا الانذار ٠

« أتشرف بابلاغ سموكم الملكى قرار الحكومة الجمهورية الفرنسية : انها ترجو منكم أن تغادروا دمشق بأسرع ما يستطاع بسكة حديد الحجاز مع عائلتكم وحاشيتكم ٠

وسيكون تحت تصرف سموكم والذين معكم قطار خاص يتحرك من محطة الحجاز غـدا ٢٨ يولية الساعة الخامسة صباحا » ٠

وأذعن الملك فيصل بعد أن أرسل برقيات احتجاج ، وبعث بصور منها الى معظم الدول الممثلة فى مؤتمر الصلح ٠

وهكذا خرج الملك فيصل من حدود المملكة التى كان يحكمها فعلا مدة تناهز السنتين ٠

خرج وقد عـزم على الذهـاب الى سويسره مستهدفا الاتصال بمجلس السلم وبجمعية الأمم ٠

ولما كان سفره الى سويسره عن طريق فرنسا من الامور المستبعدة ، فقد أصبح من الحتم أن يسافر الى سويسره عن طريق ايطاليا ٠

وصحب الملك معه وزيره الحصرى ، واستقر المقام بالأستاذ ساطع الحصرى بروما للقيام بعملين سياسيين ٠

الأول : الاتصال بالبروفسور يونفانتى ــ أستاذ حقوق الدول فى الجامعة ــ وتزويده بالوثائق اللازمة ، والمعلومات التى يحتاج اليهـا ، من أجل وضع تقرير قانونى عن القضية السورية ٠

الثانى : الاتصال بالكماليين من أجل مساعدتهم للثورة العربية ٠ وقد قام ساطع بالعملين خير قيام ٠ فقد أنهى مع البروفسور يونفانتى التقرير المطلوب بعد جلسات طويلة ٠ وقد قام بالاتصال مع الكماليين فى روما ، كما سافر بسبب ذلك الى الآستانة ٠

وقد لخص ساطع الحصرى المسـائل التى يود معرفة رأى الكماليين فيها بخطاب بعث به الى صديق



له من الكماليين كان يشغل وظيفة وزير المالية حينذاك ٠ وها هو نص المكتوب ٠

عزيزى فريد بك

اكتب اليكم هذا الكتاب استناد الى صداقتنا القديمة ، واعتمادا على صراحتكم التى أقدرها كل التقدير ٠

اننى كنت فى سورية منذ سنة ونصف سنه ، وقد أسهمت فى حياتها السياسية خلال هذه المدة مساهمة فعالة ٠ غير أننى اضطرت الى مغادرتها اثر احتلال الفرنسيين لهـا ٠ وأنا الآن مقيم فى روما ، ومستمر ، مع هذا ، فى الكفاح فى سبيلها ٠ وان لنا اخوانا وزملاء وجمعيات ، يعملون فى هذا السبيل ، داخل البلاد وخارجها ٠ ولدينا مشروعات عديدة لتنظيم أعمال هذه الجمعيات ، ولذلك رأيت أن أستعلم منكم بعض الامور لاتمام هذه المشروعات ٠

ما هـو نظر الحكومة الأناضولية الى الحكومة الحجازية ، وموقفها منها ؟

ما هو موقفها من سوريا والعراق ؟

وهل تستطيع حكومتكم أن تساعد سوريا فى جهادها ضد الاحتلال ،وبالأخص: هل تستطيع أن تزود القوى الوطنية التى قد تتألف فى جهات الشمال بالأسلحة والعتاد ؟

واذا اقتضى الأمر ايفاد بعض الأشخاص لأجل تنظيم أعمال الكفاح ، أو قيادتها ، وتعذر وصول هؤلاء الى ميادين العمل من الجنوب ، فهل يمكن أن يضمن لهم السفر والانتقال عن طريق الأناضول؟

أرجو أن تجيبونى عن هذه الأسئلة ، وأن تقدموا احترامى الى من أعرفهم من الاخوان ٠

٢٩ تشرين الأول ١٩٢٠ ٠

وقبل أن يجيىء الرد على مكتوب ساطع ، وقبل أن يقدم تقريرا البروفسور يونفانتى الى مؤتمر الصلح ، كانت المسائل تتطور فى ناحية ذهاب فيصل الى العراق ، وتنصيبه ملكا هناك ٠

ولم يعر الملك فيصل هذا الأمر اهتماما فى بادىء الأمر ، وظل يفكر فى القضية السوريه ـ ولكنه عندما أحاط علما بخطايا السياسة الدولية ـ أخذ يفكر فى عرش العراق بصفة جدية ٠

وسافر فيصل الى انجلتره ليتمم المفاوضات التى دارت بينه وبين ممثل بريطانيا فى سويسرة من أجل هذه المسألة ٠ ورأى ساطع ألا فائدة من مرافقة فيصل خلال هذه السفرة ، ورأى العودة الى مصر والاتصال بالثوار العرب الذين جاءوا اليها ٠

وبلغ ساطع القاهرة فى التاسع من تشرين الثانى ١٩٢٠

أقام ساطع فى مصر مدة تقرب من العام اتخذ له فيها سكنا ضاحية الزيتون ٠

وانصرف فى هذه المدة عن العمل السياسى ـ على الرغم من اتصال المجاهدين العرب به ، ومحاولة ضمهم اليه ٠ وآثر أن يعود الى عمله الأول ، والى وظائفه التعليمية التى يستطيع من خلالها تحقيق أغراضه التربوية والقومية ٠

وبدأ ساطع يعد نفسه للأعمال التعليمية بالعراق ، فقد كان بينه وبين فيصل اتفاق على هذا ، وكانت اقامته فى القاهرة انتظارا لدعوة من فيصل يدعوه فيها الىمواصلةالأعمال التعليمية بالعراق ٠

أخذساطع يدرس النظم التعليمية بمصر ، ويزور المدارس المصرية على اختلاف أنواعها ، وكتب فى ذلك الى وزير المعارف فى مصر ، وكان وقتذاك جعفر والى باشا ٠ فاذن له الوزير ، ودعا الى مرافقته الاستاذ أحمد برادة كبير المفتشين لذاك العهد ٠

لم تكن هذه أول زيارة لساطع فقد زار مصر من قبل لأغراض تربوية أيضا٠ زارها سنة١٩١٩ وكانت الثورة المصرية قائمة ومعاهد التعليم مغلقة ، وأدرك أنه لن يستفيد شيئا فعاد من حيث أتى ٠ عاد الى سوريا ٠

ولم تكن هذه آخر زيارة أيضا ، فقد زارها من بعد ٠ زارها أثناء عمله بالعراق ـ وهى الزيارة التى تعاقد فيها بعض الأساتذة المصريين ، ومن بينهم الدكتور السنهورى ، والدكتور عبد الوهاب عزام ، على العمل فى العراق ٠

وايمان ساطع بمصر هو الذى دفعه الى كل هذه الزيارات ، كما دفعه الى كتابة تقرير هام الى وزير المعارف جعفر والى باشا عن وجهة نظره فى التعليم بمصر ، وعما فى هذا التعليم من نواقص يجب تلافيها ٠

وكان ساطع لا يمل الحديث عن مصر ، فهى عنده الدولة التى يجب أن تقود الأمة العربية نحو بناء الدولة العربية العصرية ٠ ومن ذلك قوله :

« اننى أهتم بمصر أكثر من اهتمامى بسورية والعراق ، لأننى أعرف أن مصر بحسب أوضاعها العامة أصبحت: القدوة المؤثرة، على العالم العربى بأجمعه ٠ فأعتقد لذلك أن كل تقدم يحصل فى مصر لا يخلو من النفع لسائر البلاد العربية ، كما أن كل نقص يعيش ويستمر فى مصر لا يخلو من ضرر العدوى الى سائر البلاد العربية ٠

فكل خدمة تسدى الى مصر تكون كأنما أسديت الى سائر البلاد العربية بأجمعها » ٠

ولقد كتب ساطع منذ أكثر من ثلاثين عاما عن: دور مصر فى النهضة القومية العربية ، فكان مما قال : « لا نكران فى أن بعض مفكرى مصر لم يصلوا بعد الى مرحلة رابطة القومية العربية ، بل توقفوا عند نوع من الرابطة تؤلف جسر انتقال من مرحلة : الرابطة الاسلامية العامة ، الى مرحلة: الرابطة العربية القومية ٠

هذه الرابطة سموها باسم : الرابطة الشرقية٠ غير أننا لا نشك فى أن فكرة هذه الرابطة ـ عند ماتتجرد من عناصرها اللفظية وتصطدم بالحقائق العلمية وتنصهر بالتعارف الحقيقى ـ ستتحول بالتدريج الى رابطة عربية بحتة ٠

اننى كنت منالمؤمنين بكل ذلك من زمن طويل، ولم أقنط من انتشار فكرة القومية فى مصر فى يوم من الأيام ٠ غير أنه يسرنى جدا أن أرى هذه السنة فى مصر ، اختمارا اجتماعيا عميقا، يدفعها نحو الفكرة العربية بقوة شديدة ، ويجعلهاتشعر بواجبها الطبيعى ، ورسالتها القومية شعورا واضحا ٠

ولا أشك أن هذه ليست الا مقدمة مباركة ، سيعقبها شعور فياض نحو القومية العربية، وعمل جبار فى سبيل انهاض هذه القومية ٠

ذلك ما قاله ساطع الحصرى فى الثلاثينات من هذا القرن ، وأشهد ، ويعلم الله أن ساطعا الحصرى قد فرح فرحا عظيما حين قامت الثورة فى مصر٠ وكان من أسباب فرحه أن الذين قادوا الثورة كانوا ممن اشتركوا فى معارك فلسطين ، وأن حسهم القومى قد نما ، ووعيهم القومى قد عمق ، باشتراكهم فى هذه المعارك التى ستستمر حتما الى أن تتوحد الأمة العربية ، وتزول تلك القاعدة الاستعمارية من أرض فلسطين ٠

وفرحة ساطع بقيام الجمهورية العربية المتحدة لا تعدلها فرحة ٠ لأن قيام هذه الجمهورية قد حقق حلم العرب القديم الذى من أجله قامت الثورة العربية الكبرى ٠ ومن هنا كان حزن ساطع عظيما حين وقع الانفصال ، وكتب فى ذلك كتابه القيم: « الاقليمية » ذلك الكتاب الذى نعى فيه على كل من كان سببا فى هذا الانفصال ٠

ولقد قضى ساطع فى مصر مدة تقارب العشرين عاما ٠ قضى معظمهـــا عاملا فى ميدان الثقافة القومية : حينا بالادارة الثقافية لجامعة الدول العربية ، وحينا عميدا لمعهد الدراسات العربية لهذه الجامعة ، ومحاضرا فيه ٠ وهو المعهد الذى أنشأه ساطع الحصرى يكمـــل به عمل الأمانة العامة ـ فاذا كانت الأمانة تخدم قضية القوميـــة العربية خدمة سياسية ، فيجب أن يخدمها المعهد خدمة علمية ٠ ويشهد الله أن الكتب التى أخرجها المعهد أيام ســاطع الحصرى ، والمحاضرات التى ألقيت فى المعهد المذكور أيام ساطع الحصرى ، قد خدمت القومية العربية والأمة العربية أكثر بكثير مما خدمتهـــا به الأمانة العـــــامة ، ورجال السياسة ٠

ولقد كنت الى جانب ساطع أيام عمله بالمعهد ، وكنت أدرك فى وعى تام ما يهدف اليه ســـاطع من هذه الأعمال العلمية التى يشرف عليها ٠

لقد بدأ بالدراسات المقارنة بين النظم المختلفة للبلاد العربية لينتهى من ذلك الى نظام علمى موحد يكون أساسا للوحدة العربية ٠

ولقد بدأ فى طبع سلسلة من الوثائق والنصوص



يضعها تحت تصرف الباحثين والدارســين من الأساتذة والطلاب ليدركوا واقع الأمة العربيــة ولينطلقوا من هـــذا الواقع الى تحقيق الوحــدة العربية ، والمجتمع العربى التقدمى ٠

ومن ذلك : دساتير البلاد العربية الذى أشرف على جمعها معنا المرحوم الدكتور سعيد صبرى ٠ وقوانين العمال فى البلاد العربية الذى أشرف على جمعها معنا الدكتور محمـــد حلمى مراد وزير التربية والتعليم الحالى ٠ وقوانين الجنسية فى العالم العربى الذى أشرف على جمعها معنا الدكتور جابر جاد عبد الرحمن عميد كلية الحقوق الحالى ، واتفاقيات البترول التى أشرف على جمعها الدكتور لبيب شقير ، وقوانين الملكية فى العـــالم العربى التى أشرف على تفسيرها مجموعة من الأساتذة من مختلف البلدان العربية ٠

ان هـــذه الكتب والمجمـــوعات من الوثائق والنصوص لا تزال قائمة ، وتشهد لساطع بما لم يشهد له به الثقلان من الجهود الجبارة التى بذلها فى ميدان القضية القومية خدمة للأمة العربية ٠

دخل ساطع العراق فى عام ١٩٢١ عزيزا مكرما٠ دخلها بدعوة من فيصل الأول ملك العراق ليصلح الأحوال التعليمية فى العراق ٠ وخرج منها ذات يوم مطرودا مجردا من ألقابه المهنية ، ووظائفـه التعليمية ، وحقوقه فى التقاعد أو المعاش فى عام ١٩٤١ أيام وصاية الأمير عبد الاله على العراق ٠

ولقد كان السبب فى ذلك ـ كما حدثنى ساطع بنفسه ـ أن جماعة من العراقيين كانوا فى ليلة ساهرة بمنزل الصحفى المعروف الأستاذ روفاييل بطى ، وكانوا يتذاكرون أحوال البلاد العربية بصفة عامة وأحوال العراق بصفة خاصة ، وكان حكمهم على عبد الاله وعمالته للاستعمار قاسـيا ، وكان رأى ساطع فى ذلك الوقت أن رصاصة واحدة قادرة على أن تخلص العراق من عبد الاله ٠

ونقل ما قاله ساطع الى عبد الاله ، وانتهزها

فرصة أن يكون ساطع خارج العراق ، وأن تكون زوجه فى أحد المستشفيات بتركيا ، وأمر بتجريد ساطع من الجنسية العراقية ، وتجريده من حقوقه فى المعاش ، وسحب جواز سفره ، والحيلولة بينه وبين أن يعود مرة ثانية الى العراق .

ولما يفت ذلك فى عضد ساطع ، وانما مضى فى عمله القومى معتمدا فى ذلك على التربية والتعليم وأثرهما فى تنمية الوعى القومى ، وعاد الى وطنه الأول سوريا ليجعل منه ميدان أعماله التعليمية فى نطاق من أهدافه القومية .

والمدة التى أقامها ساطع فى العراق أيام فيصل لم تكن هينة كلها ، فقد أحاطت به المصاعب من جهة فئتين من الناس : كل واحدة منهما تظن أن ساطعا عدو لها .

ولقد كانت احدى الفئتين مخطئة فيما ذهبت اليه من تفسير لأعمال ساطع التعليمية ، وهذه الفئة هى فئة اخواننا الشيعيين .

لقد كان ساطع يصدر عن العقيدة القومية فى كل أعماله التعليمية ، ودفعه ذلك الى محاربة التعليم الأجنبى فى المدارس الخاصة به محاربة واضحة صريحة . كما دفعه ذلك الى أن يسلك سبيلا خاصة مع المدارس التى ينشئها الايرانيون فى العراق . وحدثنى ساطع أنه كان ينشىء الى جانب كل مدرسة ايرانية مدرسة عربية ، وييسر سبل الالتحاق بها مما دفع الكثيرين الى الانصراف عن المدارس الايرانية الى المدارس العربية - الأمر الذى ساعد على غلق الكثير من المدارس الايرانية .

ولم يفسر اخواننا الشيعة هذا الصنيع تفسيرا قوميا ، وانما فسروه تفسيرا مذهبيا وظنوا أن ساطعا يجامل السنيين على حساب الشيعة . وحقدوها عليه ، وقامت بينه وبينهم عداوات لم تطفأ جذوتها حتى اليوم .

لقد كان ساطع بعيدا كل البعد عن أن يتأثر فى عمله القومى بدين من الأديان أو بمذهب من المذاهب وانما كان يصدر فى عمله عن عقيدة قومية وأسلوب علمى بعيد عن التعصب أو التحزب .

وكانت القاعدة التربوية التى ينطلق منها العمل التعليمى عند ساطع أن أهداف التربية فى البلاد العربية لا يصح أبدا أن تكون الحفاظ على المجتمع العربى الراهن ، وانما يجب أن تكون العمل عن طريق التربية على بناء مجتمع جديد .

وأستأذن القارىء فى أن أضع أمام بصره وبصيرته بعض أقوال ساطع فى ذلك ، فقد تكون أقدر على الكشف عن آراء ساطع عن كل ما أكتب .

يقول ساطع : « نحن نشعر بالتأخر العظيم والنواقص الكبيرة التى بلى بها مجتمعنا الحالى - ولذلك نسعى وراء مجتمع جديد يختلف عن مجتمعنا الحالى اختلافا كليا .

ونحن لا نجهل نوع هذا المجتمع بوجه عام . اننا نعلم أن الأمة العربية ظلت متأخرة فى مضمار الرقى والحضارة تأخرا كبيرا ، ومحرومة من ثمار العلوم والفنون العصرية الحديثة حرمانا أليما . ونجد أن بعض أبنائها فى بعض الجهات لا يزالون يعيشون كما كان يعيش أجدادهم فى القرون الوسطى - ان لم نقل فى القرون الأولى . لذلك نريد أن نتلافى هذا التأخر ، ونصلح هذا النقص ، لكى تصبح أمتنا متمتعة بنعم الحضارة العصرية من جميع نواحيها ، ومتبوئة المكان الذى يليق بها ، نظرا لعظمة ماضيها .

اننا نعلم أن الأمة العربية غلبت على أمرها وحرمت من نعم الوحدة والاستقلال منذ عهد بعيد ، وقد تقاسمتها الدول المستعمرة أخيرا وأخذت تسعى بكل مالديها من قوة سلطان لترسيخ نفوذها المادى والمعنوى فى البلاد التى استولت عليها .

والتفرقة الادارية التى حدثت بهذه الصورة عقدت المشاكل الأساسية . كما زادت الحيرة والارتباك بتأثير النزعات الدينية والمذهبية من جهة والتسويلات الاستعمارية من جهة أخرى .

كما أخذت تتصادم بمقتضيات المشاكل الاقليمية أيضا بصور شتى .

ان كل هذه الأحوال ترينا بوضوح تام الواجبات التى تترتب علينا فى هذه الظروف .

فعلينا أن نسعى لتوحيد البلاد العربية لنكون أمة قوية عصرية ، تستعيد مجدها الغابر ، وتدخل فى مصاف الأمم الراقية .

ولذلك نحن لانستهدف فى تربيتنا : المحافظة على المجتمع الحالى ، بل نسعى لجعل الجيل

الجديد عامـــلا لتكوين : المجتمع الراقى ، الذى ننشده على الدوام ٠

وساطع لم يحدد أهداف التربية فحسب وانما حدد الى جانبها الوسائط التربوية التى يمـــكن الاعتماد عليها فى تكوين المجتمع الراقى ٠

هذه الوسائط التربوية هى المدرسة الابتدائية والثكنة العسكرية ٠

وقيمة كل واحدة من هذه الوسائط انما تكون بمقدار ما يمكنها من اعداد المواطن لأن يكون خادما لأمته ، وقادرا على تكوين المجتمع الراقى ٠

ويرى ساطع أن الذى ينقص المواطن العـــربى ليس الخصال الفردية وانما هى الخصال الاجتماعية٠ فالعرب عنده أقوياء من حيث الخصال الفردية ، وضعفاء من حيث الخصال الاجتمـاعية ٠ وأنه يجب علينا أن نجعل أمر ازالة هذا الضعف من أهم المرامى والغايات فى جهودنا التربوية ٠

ان مايحتاج اليه العربى هو التربية الاجتماعية التى تقوى وتنمى فى نفسه روح التضامن والطاعة والتضحية ٠

واهتمام ساطع بهذه الخصال الاجتماعية هو الذى جعله يرى أن الثكنة العسكرية أقوى فى تنمية الخصال الاجتماعية عند الفرد من المدرسة ٠

« عمل المدرسة فى الطفل يشبه عمل الثكنة فى الشاب ٠٠٠

ويمكننا أن نعتبر الثكنة العسكرية مؤسســة تربوية عامة ، مثل المدرسة الابتدائية ٠

واذا تعمقنا فى المقارنة نجد أن سيطرة الثكنة على حياة الفرد وتأثيرها فيه ، تكون أشد وأقوى من سيطرة المدرسة على حياته وتأثيرها فيه ٠٠٠

ان الثكنات العسكرية بمثابة مدارس اجتماعية تعمل على تخليص الفرد من الأنانية وتعـــويده الايثار ، وتجعله يشعر بوجود الغير ، والوطن ، والأمة شعورا واضحا ، وتعوده التضحية الحقيقية على اختلاف أنواعها من تضحية الراحة الى تضحية الدم والنفس فى سبيل الأمة والوطن ٠٠٠ »

والوظائف التى تقلب فيها ساطع فى العراق عديدة ولا سبيل الى حصرها ٠وكلهـــا وظائف تعليمية أو أثرية ٠

وعندما خرج ساطع من العراق مطرودا توجـه الى سوريا ، وعمل هناك مســتشارا فنيا لوزارة المعارف ، وأغضب الفرنسيين هنـاك كما أغضب الانجليز فى العراق من جراء سياسته القومية ٠

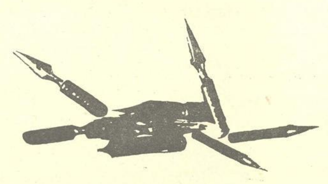
ظل ساطع فى سوريا الى أن أنشئت الجامعة العربية ، ثم قدم الى مصر ليعمل بتلك الجامعة ٠

وأخرج ساطع الحوليات الثقافية ، وفيها من البيانات عن ثقافات الدول العربية أشياء قيمة قد لا تتوافر فى الدول العربية نفسها ٠

وظل ساطع فى القاهرة الى العام ١٩٦٦ ثم عاد الى العراق ٠ وكان موقف العراق منه قد سوى بعد ثورة العراق عام ١٩٥٨ ٠

لقد عاش ساطع عمرا مديدا ،وفارق الحياة وقد قارب التسعين من العمر فقد ولد فى حدود سنة ١٨٨٢ ، وتوفى فى الرابع والعشرين من ديسمبر سنة ١٩٦٨ ٠

رحم الله ساطعا الحصرى ، وأجزل له من الثواب بمقدار ما قدم لأمته العربية من خدمات ٠



قصة

حمال الكراسى

صــــدقوا أو لا تصدقوا ، فمعذرة ، لا يهمنى أبدا رأيكم ، يكفى أنى رأيته وحادثته وقابلتـه وشاهدت الكرسى ، فاعتبرت أنى رأيت معجزة ولكن المعجزة الأكبر ، الكارثة ، أن لا الرجــل ولا الكرسى ولا القصة كانت تستوقف أحدا لا من المارة فى ميدان الأوبرا لحظتها ، ولا فى شــارع الجمهورية ولا فى القاهرة أو ربما الدنيا كلها . كرسى هائل تراه فتظن أنه قادم من عالم آخــر أو أقيم من أجل مهرجان ، ضخم كأنه مؤسســة واسع القاعدة ناعم فرشه من جلد النمر ومسانده من الحرير وحلمك كله اذا رأيته أن تجلس عليه مرة أو لحظة . كرسى متحرك ، يتقدم بتؤدة كأنه موكب المحمل حتى لتظن أنه يتحرك من تلقــاء نفسه وتكاد من الرعب أو الذهــول تخر أمامه وتعبده وتقدم له القرابين ، ولكن فى آخــــر وقت ألمح ، بين الأرجل الغليظة الأربعـة المنتهية بحوافر رهيبة حادة ، ساقا خامسة ، ضامرة ، غريبة على الفخامة والضخامة ، ولكن لا ، لم تكن ساقا كانت رجلا نحيفا معروقا قد صنع العرق على جسده ترعا ومصارف وأنبت شعرا وغابات وأحراشا . صدقونى فأنا ، بالأمانة المقدسة ، لا أكذب ، ولا أبالغ ، بل أنقل فى عجز ما رأيت . كيف استطاع نحيف هش كهذا الرجل أن يحمل كرسيا كهذا لا يقل وزنه عن الطن أو ربمــا أطنان ؟ ذلك هو المذهب للعقل وكأنه شــغل حواة ولكنك تتمعــن وتعــود تتفحص فتجد أن ليس فى الأمر خديعة ، وأن الرجل حقيقة يحمل الكرسى وحده ويتحرك به .



والأعجب والأغرب والمثير للذعر أن لا أحد من المارة فى الاوبرا أو فى شارع الجمهورية أو ربما القاهرة كلها يندهش أو يستعجب أو يعامل الامر الا وكأنه مسألة عادية مفروغ منها وكأنه كرسى

فراشة ، يحمله صبى ، ويمضى به • أنظر الى الناس والى الكرسى والرجل على المح ارتفاعة حاجب ، مصمصة شفاه ، أو صيحة عجب •• لا شيء مطلقا •

وبدأت أحس أن الموقف كله شيء من المرعب استمرار التفكير فيه • وفى تلك اللحظة كان الرجل بحمله قد أصبح على قيد خطوة منى ، وأصبحت أرى وجهه الطيب رغم كثرة ما فيه من تجاعيد ، ومع هذا لا تستطيع أن تحدد له عمرا ورأيت ما هو أكثر ، فقد كان عارى الجسد لا يغطيه الا حزام وسط متين يتدلى منه ساتر أمامى وخلفى من قماش كقلوع المراكب ولكنك لابد تتوقف ، وتحس بعقلك قد بدأ ، كالغرفة الخالية يصنع صدى ، انه يبدو فى لباسه غريبا ليس على القاهرة وانما على العصر كله ، تحس أنك رأيت له شبيها فى كتب التاريخ أو الحفريات وفوجئت ، هكذا ، بابتسامة فيها ذلة السؤال ، وبصوت ، وبكلام •

ـ الله يرحم والديك يا بنى •• شفتش عمك بتاح رع ؟

أهو هيروغليفى منطوق بالعربية ، أم عربية منطوقة بالهيروغليفية ؟ • أيكون الرجل من المصريين القدماء ؟

وهجمت عليه •

ـ اوع تعملها وتقول انك من المصريين القدماء

ـ لهو فيه قدماء وجداد ، أنا من المصريين وبس •

ـ وايه الكرسى ده ؟

ـ شيلتى •• أمال أنا بأدور على عمك بتاح رع ليه ؟

ـ ليه ؟

ـ عشان زى ما أمرنى أشيله يؤمرنى انى أنزله أنا اتهد حيلى •

ـ انت بقالك كتير شايله ؟

ـ كتير قوى ما تعدش !

ـ من سنة ؟

ـ سنة ايه يا بنى ، قول من ييجى سنة وشوية آلافات •

ـ آلافات ايه ؟

ـ سنين ••

ـ من أيام الهرم يعنى ؟

ـ من قبل ، من أيام النيل •

ـ نيل ايه ؟

ـ من أيام ما سموا النيل نيل ، ونقلوا العاصمة من الجبل للضفة ، جابنى عمك بتاح وقال لى يا شيال : شيل ، شلت ، وأدور عليه فى سلقط فى ملقط بعد كده عشان يقول لى : حط • من يوميها للنهاردة مش لاقيه •

وتماما توقفت كل قدرة أو رغبة فى الدهشة عندى • ان من يحمل كرسيا بهذه الضخامة والثقل للحظة ممكن أن يحمله لآلاف السنين لا دهشة ولا اعتراض ، كل مافى الأمر سؤال :

ـ وافرض ما لقيتشى عمنا بتاح رع تفضل شايله كده ؟

ـ أعمل ايه ، أنا شيال ، ودى أمانة ، خدت الأمر انى أشيلها ، أحطها ازاى من غير أمر ؟

ربما الغضب •

ـ تحطها زهق يا أخى ، تعب ، ترميها ، تكسرها ، تحرقها ، والكراسى اتعملت عشان تشيل الناس مش عشان الناس تشيلها •

ـ ما أقدرش •• هو أنا شايله غية •• أنا شايله أكل عيش •

ـ ولو •• ما دام هد حيلك وقاطم وسطك يبقى فى ستين داهية •

ـ دا عندك انت لانك ع البر مش شايل ما يهمكش • أنا شايل ودى أمانة وشايل الأمانة مسئول عنها •

ـ لغاية امتى ان شاء الله •

ـ لما يجينى الأمر من بتاح رع •

ـ دا مات وشبع موت •

ـ من خليفته ، من وكيله ، من ولد من ولاد ولاده ، من حد معاه امارة منه •

ـطيب أنا بأمرك أهه انك تنزله •

ـ أمرك مطاع وكتر خيرك •• بس انت تقرب له ؟

ـ للأسف لا .

ـ معاك أمارة منه ؟

ـ ما معاييش .

ـ يبقى عن اذنك .

ولكنى صرخت ، وقد بدأ يتحرك أوقفه ، فقد لاحظت شيئا كالاعلان أو اللافتة مثبتة فى مقدمة الكرسى ، بالضبط كانت قطعة من جلد غـزال وكان عليها كتابة قديمة وكأنها النسخ الاولى للكتب المنزلة ، وبصعوبة طالعت :

« ياحمال الكراسى ..

« لقد حملت ما فيه الكفاية

« وآن لك أن يحملك كرسى

« هذا الكرسى العظيم

« الذى لم يصنع مثله

« لك أنت وحدك

« احمله

« وخذه الى بيتك

« وضعه فى الصدر

« وتربع فوقه طول عمرك

« وحين تموت ،

« يكون لأبنائك

وهذا هو أمر بتاح رع يا سيادة شيال الكراسى أمر صريح صـادر فى نفس اللحظة التى أمرك أن تحمل فيها الكرسى ، وممهـور بامضـاء « خرطوشة » .

بفرح عظيم قلت له كل هذا ، فرح متفجـر كمن كاد يختنق ، فمنـذ رأيت الكرسى وعرفت القصة وأنا أحس وكأنى أنا الذى أحمله وحملته عبر آلاف السنين وكأن الذى انقطم ظهرى أنا ، وكأن الفرحة التى انتابتنى هى فرحتى للخلاص يأتى أخيرا .

برأس منكس استمع الرجل ولا اختلاجـة انما انتظار ، منكس أيضا ، أن انتهى ،وماكدت أفعل ، حتى رفع رأسه . كنت أتوقع فرحـة مماثلة ، انفراجة حتى ، ولكنى وجدت لا شىء .

ـ عاين أكتر من كده حاجة ، مش كفاك داير تلف كام ألف تفتش عن الامر والأمر فوق راسك أهه .

ـ بس أنا ماباعرفش أقرا .

ـ مانا قريته لك .

ـ ما كتير قبلك قروهولى

ـ يبقى معنى كده انه حقيقى وصحيح

ـ ما أقدرش أضمن ما حدش فيهم كان من طرف عم بتاح .

ـ طب صدقنى .

ـ أنا ما باصدقش الا بامارة .. معـاك أمارة ؟ .

ولما لم أجب ، غمغم غاضبا وهو يستدير :

ـ أهو ما بينوبنيش منكو غير العطلة ... ياناس .. والشيلة تقيلة ، والنهـار الواحـد يدوبك لفة ، والشيلة تقيلة وظهرى مقطوم .

ووقفت أرقبه ، وقد بدا الكرسى يتحـرك ، حركته المتئدة الوقورة التى تظن أنها من تلقاء نفسه ، والرجل قد أصبح مرة أخرى سـاقه النحيلة الخامسة ، القادرة وحدها على تحريكه .

وقفت أرقبه ، وهو يبتعد ، لاهثا ، يئن وعرقه يسيل .

وقفت حائرا أتساءل ألحقه وأقتله لأنفس عن غيظى ؟ .

أأندفع أسقط الكرسى عن كتفه بالقوة وأريحه رغما عنه . أم اكتفى بالسخط المغيظ منه .

أم أهدأ وأرثى حاله ؟

أم أصب اللوم على نفسى أنا لأنى لا أعـرف الأمارة ؟

فهل يعرفها أحد ؟

بربكم ، هل يعرفها أحد ؟

علم اللغة

بين التراث والمناهج الحديثة

بقلم: د. محمود فهمي حجازي

١ ـ يكاد ينعقد الرأى بين اللغويين المعاصرين أن التقدم الهائل الذى حققه علم اللغة فى القرنين التاسع عشر والعشرين قد نقل البحث اللغوى الى مصاف **العلوم الدقيقة** بعيدا عن الجدل المنطقى والنظرة النحوية الجامدة • فقد أتاحت المناهج الحديثة فى علم اللغة درجة عالية من الموضوعية والدقة ، وتجاوز الباحثون مرحلة الاستحسان الساذج أو الاستهجان الى بحث ظواهر اللغة بحثا دقيقا يصف وصفا دقيقا ويفسر بقوانين علمية • ومنذ قرابة نصف قرن من الزمان بدأ علم اللغة الحديث يأخذ مكانه فى الجامعات المصرية ، وأخذت أسسه المنهجية تستقر فى نفوس المعنيين ببحث اللغة العربية شيئا فشيئا وارتبط تأصيل علم اللغة فى جامعاتنا بالنظر النقدى فى جهود النحويين واللغويين التى وصلت الينا ، فاللغة نظام من الرموز الصوتية يخضع لسنة التطور **والبحث اللغوى جهد انسانى تتغير مناهجه ،** فالنحويون واللغويون العرب ليسوا الا مرحلة فى تاريخ البحث اللغوى • ومع الاحساس بعظم الجهد الذى بذله الرواد الأجداد فى دراسة البنية اللغوية للعربية الفصحى وبعض لهجاتها بدأ التفكير فى التأريخ لهذه الجهود وانطلق الرأى مطالبا باتخاذ موقف نقدى من التراث اللغوى الذى وصل الينا **واليوم اتضح امكان الافادة من كتب التراث النحوى من جانبين اثنين فهى تبحث لاستخراج ما بها من شواهد لغوية تفيد فى التعرف على بنية اللغة العربية فى مرحلة من مراحل تطورها ، كما أن للآراء التفسيرية والنظريات ـ بل وللمصطلحات الواردة فى كتب النحو هذه أهمية كبرى فى تاريخ الدراسات اللغوية عند العرب ، وهذان الجانبان من البحث العلمي يفترضان مقدما توافر أساس منهجى واضح وعميق من علم اللغة الحديث •**

٢ ـ ولمصطلحات علم اللغة أهمية خاصة فى تأريخنا لجهود النحاة العرب فى البحث العلمى ، **فوجود المصطلح وتتبع دلالته ومضمونه العلمى منطلق أساسى لفهم التصور المرتبط به أو النظرية المتوسلة به** ، وما يزال بعض المتصدين للكتابة فى علم اللغة تأليفا أو نقدا يلقون المصطلحات دون بحث مضمونها العلمي ويؤرخون لها دون بحث أو تمحيص ، ومنذ وقت ليس ببعيد كتب أحدهم عن مصطلح « تحقيق الهمز » زاعما « أن ابن سيده يكاد يكون أول من استعمل مصطلحا شبيها بتحقيق الهمز عند المحدثين ، وهو من رجال القرن الخامس ، أما الذين تقدموا عليه فلم يستعملوا غير النبر بمعنى تحقيق الهمز » • وهنا نقف قليلا أمام نص يقرر فى عبارته الاخيرة أن الذين تقدموا على ابن سيده لم يستعموا غير النبر بمعنى تحقيق الهمز • **والواقع أن مصطلح « التحقيق » قد استخدم للتعبير عن ذلك النطق الخاص بالهمزة فى كتاب سيبويه** ، وهذا الكتاب أقدم ما وصل الينا فى النحو العربى ويعكس جهود مؤلفه والمحاولات السابقة عليه ، والمصطلحات الواردة فيه من أقدم المصطلحات العربية فى علم اللغة • فان كان باحث معاصر بصدد التأريخ لمصطلح عربى فى الأصوات فعليه أن يتوسل

في المقام الاول بالفصـــول القيمـة التى ختـم بها سيبويه كتابه فى النحو ، ولو فعل لقرأ فى الكتاب فى « باب الهمز » نصوصا تبين له أن أصدار أحكام التأريخ لمصطلحات علم اللغة لا تجوز قبل القراءة الجادة لكتب النحو واللغة ، فعبارات سيبويه تثبت استخدام مصطلح التحقيق فى القرن الثانى الهجرى ٠

يقول سيبويه : « اعلم أن الهمزة تكون فيها ثلاثة أشياء : التحقيق والتخفيف والبدل ، فالتحقيق قولك قرأت ورأس وسأل ولؤم وبئس وأشباه ذلك ٠٠ ٢ / ١٦٨ باريس ، ٢ / ١٦٣ بـولاق ويقول فى موضع تال : « واعلم أن الهمزتين اذا التقتا ، وكانت كل واحدة منهما من كلمة ، فان أهل التحقيق يخففون احداهما ويستثقلون **تحقيقهما** لما ذكرت لك ، كما استثقل أهل الحجاز **تحقيـــق** الواحدة فليس من كلام العرب أن تلتقى همزتان **فتحققا** ، ومن كلام العرب تخفيف الأولى **وتحقيق** الآخرة ٠٠ ومنهم من **يحقق** الأولى ويخفف الثانية ٢/١٧٢ باريس ، ٢/١٦٧ بولاق ٠ **واضح من النصين ــ ومن سائر نصوص باب الهمز ــ أن سيبويه قد استخدم مصطلح « التحقيق » وأن المصطلح قديم قدم كتاب سيبويه ، وليس من القرن الخامس كما زعم ذلك الكاتب غير المتروى ٠**

هذا وهناك مصـــــطلح آخر وصفت به نفس الظاهرة فى عدد من الكتب القديمة ، وهو « النبر » ولكن الباحثين المعاصرين فى علم اللغة رغبـوا عن استخدام النبر بمعنى التحقيق مكتفين هنـــا بمصطلح « التحقيق » ، ومتوسلين بمصـــطلح « النبر » للتعبير عن ظاهرة الضغط الصـــوتى على مقطع بعينه ــ أو أكثر ــ فى الكلمة أومايشبه الكلمة ، وهنا نلاحظ فرقا بين الدراسة التأريخية للمصطلحات وبين استخدام الكلمة القديمةلتصبح مصطلحا ذا دلالة جديدة مكتسبة ، فنحن لانعيش فى الماضى ولكنا نبحثه لنحدد معالمه ونفيد منـــه فى بناء الصرح العلمى الحديث ٠ **وعندمـــا يأتى كاتب معاصر ويستخدم مصـــطلح « النبر » فان القارىء يتوقع منه حديثا عما يفهمه الباحثالمعاصر من « النبر » وأما الخلط بين المصطلحات فلا يفيـد البحث فى شىء ٠** (وما أحوج اللغويين العرب الى لقاء يضع حدا لفوضى المصطلحات هذه ٠

٣ــ ومن أهـــداف البحث الحديث فى الكتب العربية فىالنحو واللغة استخراج المادة والملاحظات اللغوية الواردة فيها وتصنيفها وتحديد مكانهـــا فى التاريخ اللغوى للعربية الفصحى ٠ والدراسات الصوتية عند النحويين والمعجميين العرب جزء من تراثنا اللغوى ، وهى زاخرة بمادة لا يطالبنا العلم بنسخها أو باستظهارها دون فهمها ، بل يطالبنـــا بادىء ذى بدء أن نحدد المضـــمون العلمى لكل مصطلح منها كمنطلق لفهم الظاهرة التى توسلت بهذا المصطلح أو ذلك ٠ لا يجوز هنا أن ننسخ أو نحفظ عن ظهر قلب ودون ادراك أو فهم ــ أن صوتا ما « مهموس » وأن الآخـــر « مجهور » ، **بل علينا ان تعرضنا للهمس والجهر مثلا أن نوضح طبيعة الهمس والجهر فى ضوء كل الامكانيـــات المتاحة ٠ ولا عذر لباحث حديث يتصور نفســه غير مطالب بدقة العلم الحديث ، واذا كان كاتب ما متخلفا فى مناهجه ، يخلط بين مصطلحـــــات مستقرة ، وقع فى أخطاء متتابعة ، وربما تردى فى أخطاء كان سيبويه والخليل ، على قلة امكانيات عصرهما ، بعيدين عن الوقوع فيها ٠**

فمن المعروف فى علم الاصوات منذ أكثر من أحد عشر قرنا أن طبيعة الصوت اللغوى تتحدد وفق معايير مختلفة متكاملة ، منها المخرج أولا ثم الهمس والجهر ثانيا ثم الشدة والرخاوة ثالثا ٠٠ الخ ، وهذه الجوانب متباينة متكاملة ، لا يجوز أن تختلط علينا اليوم وقد كانت واضـــحة عنـــد سيبويه والخليل وضوحا لا بأس به ٠ **فكبار النحاة العرب لم يخلطوا بين المخرج من جانب ، والهمس والجهر من الجانب الآخر** ، قد يكون الصـــوتان من مخرج واحد مثل التاء والدال ، هذا مهموس وذاك مجهور ، وقد يتفقان فى الهمس ويختلفان فى المخرج مثل التاء والسين ٠ والمعروف منذ عصر الخليل وسيبويه وما أثبته البحث الحديث أن التاء والدال من مخرج واحد ، وأن الفرق بينهما يتركز فى أن التاء مهموسة والدال مجهورة ،فهما متضادان من هذه الناحية ٠ واذ تحولت التاء بجوار صوت مجهور الى دال ، فسر علم اللغة هذا التحول بأن الجهر (= الاهتزاز الشديد للحبلين الصوتيين) قد امتد الى التاء فصيرها دالا ٠ وقد أدرك هـذا

الأمر ـ بصفه عامة ـ سيبويه والسيرافي وغيرهما من النحاة ، رغم أن ظـروف البحث العلمي في العصور الوسطى لم تتح معرفة الجهاز الصوتي للانسان على نحو دقيق • ورغم التقدم العظيم الذى حققه علم الأصوات وتجاوز به جهود سيبويه وغيره ، فان أحد المؤلفين المعاصرين كان متخلفا عن سيبويه درجة ، فانبرى له من يدافع عنه فوقع المدافع فى خطأين وهو يقول : ان كل ما قام به الناقد من شرح صوتى لانتقال الحرف من التاء الى الدال لا يخرج عن قول المؤلف باختصـــار : ان تميما قد استعاضت بحرف مجهور هو الدال عن حرف مهموس هو التاء بسبب التجاور الصوتى بين الحرفين » ، فكل ما ذكره الناقد يرتد صوتيا الى **التجاور بين الحرفين أى التجاور فى المخرج والتجاور فى الاحبال الصوتية التى يصدر عنها كل حرف »** •

وهنا نثبت أن التاء صوت مهموس والدال مجهور ـ كما يعلم الجميع ، ولكن باقى العبارة تعكس عدم الدقة فى التعبير عن أشياء لا يمكن التعبير عنهـا الا بدقة ، **فليس بين التاء والدال من « تجـاور صوتى » كما زعم ذلك المؤلف فالتجاور لا يكون الا فى المخرج ، وهما من مخرج واحد** ـ كما ذكر **سيبويه منذ أكثر من أحد عشر قرنا** ، قال سيبويه فى حديثه عن المخارج » • ومما بين طرف اللسان وأصول الثنايا مخرج الطاء والدال والتاء (٢/٤٥٣ باريس ٢/٤٠٥ بولاق) • فالصوتان التاء والدال ليسا متجاورين فى المخرج بل هما من مخرج واحد، وفوق هذا فليس هناك من تجاور مماثل بالنسبة للحبلين الصوتيين (الذين يعبر عنهما عادة بصيغة الجمع : الأحبال الصوتية) ، لقد توهم ذلك المدافع أن هناك « تجاورا فى الأحبال الصوتية » ، فأضاف الى خطأ المؤلف شيئا جـــديدا ، والواقع أنه **ليست هناك أحبال صوتية متراصة تتفاوت قربا أو بعدا ولكل صوت منها حبل** ،ولا يشترك الحبلان الصوتيان فى نطق كل أصوات اللغة • كمـا توهم أحدهم ـ بل هما يتوتران ويهتزان عنـد النطق ببعض الأصوات اهتزازا شـديدا يجعل الصوت مجهورا وهذا ملاحظ فى نطق الدال والزاى مثلا ، ولا يهتزان عند النطق بالبعض الآخراهتزازا يذكر ، وهذه هى الحال فى نطق التاء والسين مثلا وهما صوتان مهموسان • القضية اذن ليسـت قضية تجاور فى الأحبال الصوتية أو تجاور فى الحبلين الصوتيين اذ هما فى موضع واحد متقابلان **ولا تتفاوت الحبال الصـوتية قربا أو بعـدا ، بل والأمر هو اهتزاز الحبلين الصوتيين المسبب للجهر (للدال) وعـدم الاهتزاز المسبب للهمس (التاء)** ووضوح مثل هذه الحقـــائق أساس ضرورى لفهم كثير من ظواهر السياق الصوتى •

***

٤ ـ الدراسة العلمية للتراث لا تصح فى علم اللغة الا بالتوسل بانجازات ووســائل البحث الحديث ، وليس من الممكن أن نفهم ما كتبـه سيبويه والخليل فهما علميا الا بتمثل واضـح لعلم الأصوات الحديث ، وهو يرسم لنا صـورة دقيقة للجهاز الصوتى ولعملية النطق والمخارج وغير ذلك من الموضوعات • **ولا يســتقيم بحث التراث بالعنتريات الكاذبة دفاعا عنه حيث لا هجوم بل بفهمه على أدق نحو ممكن • هذا ومن المعروف عن** كل المشتغلين بالبحث العلمى أن مناهج البحث ان هى الا أسس عامة ترشد الى كيفية انجـــاز العمل على أدق نحو ممكن • وترشد مناهج عـلم اللغة الحديث الى كيفية تسجيل الظواهر اللغوية وتصنيفها وتحليلها ، وليست المناهج هى الظواهر **لا يطلب منهج البحث أن توجد فى العربية أصواتا أو صيغا أو تراكيب أو دلالات لا توجد الا فى اللغات الأوربيـــة** ، بل يرسم لك الطريق لوصف أصوات اللغة وصيغها وتراكيبها ـ كما هى وكما يجدها الباحث ، ويرشد الى ذلك بخبرة اللغويين فى جامعات العالم المختلفة • ومن الســـذاجة المفرطة أن يزعم زاعم اليوم أن مناهج علم اللغة « مناهج غربية » ، الا اذا كان يجعل الصـين وروسيا وأمريكا واليابان فى ذلك « الغرب » • لقد طورت مناهج علم اللغة على يد باحثين فى جامعات الصين وأوربا الشرقية والغربية والولايات المتحدة وبعض الجامعات الأخرى ، وهناك تطبيقات طيبة قام بها عدد من اللغـويين العرب ، ونشرت باللغة الانجليزية واللغة الالمانية واللغة الروسية ومن ناحية أخرى **فان كتب النحو واللغة والبلاغة والأساليب وكل ما أنتجه أجدادنا اللغويون من**

دراسات تعتبر من المراجع الهامة لدراسة **بنية اللغة العربية ومعجمها** • وكل محاولة للاقلال من شأن مناهج البحث الحديث أو أهمية الكتب العربية فى علوم اللغة دعوة الى الجهل واستهانة بالعلم ، ومن هنا ندين قول أحد المؤلفين أن علم اللغة «لايشترط الاحاطة بالنحو والصرف والبلاغة وعلم الأساليب ومعرفة الكثير من مفردات للغة المدروسة » • ونرفض كذلك الدفاع عن عدم الالتزام بمناهج البحث الحديثة بدعوى أن ذلك المؤلف « لم يجد ضرورة للالتزام بها لأن هدفه الذى قصد اليه فى كتابه هو التعريف بوصف واضح للغة العربية ، وان كان هذا الوصف لا يتحقق بكل جزئياته فى المناهج الغربية الحديثة ، فلا علينا الا أن نبحث فى فقه اللغة العربية بالمنهج الذى يتلاءم مع هذا الغرض » • وكان المؤلف يقوم بدراسة « وصفية » أو « أن منهجا ما يقدم جزئيات الوصف ؟ » أو أن المناهج غربية ؟ وهنا نؤكد مع اللغويين المعاصرين ضرورة الالتزام بالدقة المنهجية والتوسل بالامكانيات الحديثة المتاحة لا لدراسة الواقع اللغوى فى الحاضر فحسب ، بل لفهم التراث فهما دقيقا أمينا •

***

٥ ــ ولعلم اللغة العربية أدوات معروفة ، منها المعرفة ببنية اللغات السامية وقضاياها المعجمية • فاذا كان منطلقنا فى هذا أن اللغة نظام يتطور فان دراسة اللغة تعنى بحث مراحل تطورها المختلفة ، وهنا تكون **علاقة اللغة العربية باللغات** السامية الأخرى نقطة البداية ، فاللغة العربية لم تصل الينا قبل الشعر الجاهلى الا فى نقوش ما تزال صلتها بالعربية الفصحى واللهجات القديمة موضع بحث • وان صح أن هذه النقوش تمثل عددا من المستويات اللغوية العربية قبل الاسلام ، فانها لا تبعد بنا الا الى القرن الثالث أو الرابع قبل الميلاد على أبعد تقدير • وقد دونت هذه النقوش بخطوط مختلفة وعلى نحو غير كامل فالحركات غير مدونة مما يجعل هذه النقوش مصدرا خصبا فى دراسة المفردات شاحبا فى العطاء الصوتى • وعلى كل حال ففك هذه الخطوط وتحقيق هذه النقوش ودراسة الخصائص اللغوية **للهجات التى وصلت الينا فى النقوش أعمال** **علمية جليلة تتوسل بالمعرفة الدقيقة للخطوط واللغات السامية وبمناهج الدراسة الفيلولوجية واللغوية** • وهذا ما يتضح فى الجهود العلمية للباحثين : فان دن براندن ، وليتمان ، والسيد يعقوب بكر ، وقد دونت دراسات هؤلاء العلماء بلغات مختلفة ، لا بديل لقراءتها فى لغاتها الاصلية وهى الالمانية والفرنسية والانجليزية والعربية ــ ان أراد باحث الافادة من نتائجها •

وفى محاولة التأريخ للغة العربية لايستطيع الباحث أن يمضى الى مرحلة سابقة على أقدم النقوش السامية • وقد وصلت الينا أقدم النقوش السامية من العراق القديم مدونة بالخط المسمارى واللغة الاكادية • وهناك ظواهر لغوية مشتركة نجدها فى العربية والاكادية وتمثل أقدم الخصائص المشتركة فى اللغات السامية ، خرجت بها الجماعات السامية الأولى من مهد الساميين الى أرض الرافدين وكى لا نقول باستعارة هذه الظواهر من احدى اللغتين الى الأخرى ، علينا أن ننظر فى سائر اللغات السامية لنرى مدى قدم هذه الظواهر اللغوية • يقول الباحثون ان كلمات مثل : ابن اسم ثوم ليث سنبلة واحد اثنين ٠٠ الخ تتخذ صيغا متشابهة فى اللغات السامية ، فهذه الالفاظ وسائر الالفاظ السامية المشتركة ترجع الى ما قبل منتصف الالف الثالث قبل الميلاد ، ويؤرخها بعض الباحثين استنادا الى تأريخهم للنقوش الاكادية بما قبل القرن السابع والعشرين **قبل الميلاد** • وما زلنا نستخدم اليوم فى العربية **عددا لا بأس به من الألفاظ المغرقة فى القدم تصلنا بالبيئة السامية القديمة عبر قرون من التاريخ والحضارة ، وهذه الالفاظ تمثل أقدم مستوى لغوى وصل الينا فعمرها يتجاوز خمسة وأربعين قرنا ، ولا سبيل الى تحديد هذه الالفاظ وملامحها الصرفية الا بعلم اللغة المقارن للغات السامية** •

وقديما شجر جدل بين اللغويين حول الدخيل فى العربية ، وتحدثوا عما اعتقدوه دخيلا من العبرية أو السريانية أو الحبشية ــ وهذه لغات سامية ــ أو من الفارسية وغيرها من اللغات غير السامية ، **والفصل فى قضية الالفاظ الدخيلة**

متاح اليوم بوسائل تفوق ما أتيح فى العصور الوسطى • ومن هنا تتضح أهمية دراسة اللغات السامية على نحو هادف الى كشف العلاقات والدخيل ، كما تبرز كذلك أهمية المعرفة بالفارسية والتركية والقبطية • ورب قارىء يجد الاحاطة بالأدوات العلمية لبحث اللغة العربية أمرا فوق طاقة البشر أو أنه يتجاوز حدود التخصص القائمة غير أن هذا تصور مبالغ فيه ، فأصحاب علم اللغة مطالبون أولا وقبل كل شيء بدراسة البنية اللغوية وبالتعرف على قضايا المعجم فى كل لغة من اللغات التى يبحثونها أو يرتبط بحثهم بها ، وليس كل لغوى مطالبا بكل شيء فى علم اللغة ، بل ان اتجاه أبحاثه يحدد الوسائل العلمية التى يحتاجها بحثه وعليه التوسل بها مهما تعددت وتنوعت •

هذا ولا استفادة من علم اللغة المقارن للغات السامية فى بحث اللغة العربية ، الا بدراسة البنية اللغوية لكل لغة من اللغات السامية ، والتعرف على قضايا البنية والمعجم وذلك بالاطلاع على الدراسات الأساسية التى أعدت حولها • ويزيد هذا الأمر صعوبة أن هذه الدراسات قد كتبت بلغات متعددة وألفت للباحثين ، وقلما تترجم • فلا يقتصر الامر على مجرد « المام » ببعض اللغات السامية ، ليكون التخصص « عظيما » ـ كما تصور أحد المؤلفين ، وليت من الممكن تعويض عدم المعرفة باللغات السامية وبنحوها المقارن ، بمعرفة لغة غربية حيه كتب فقهاؤها فى تلك المباحث والدراسات • فالأمر أكثر تعقيدا ، فمن أراد التوسل باللغات السامية فى درس العربية ، عليه أن يعود الى الدراسات الاصيلة فى بنية اللغات السامية والى المعاجم المختلفة للغات السامية وقد كتبت هذه وتلك بلغات مختلفة أهمها على الترتيب الألمانية والفرنسية والانجليزية واللاتينية والروسية • وليت الأمر كان سهلا ليقتصر باحث على لغة غربية واحدة مكتفيا بهذا عن دراسة اللغات السامية •

وينبغى أن نوضح هنا طبيعة الواجب العلمى الملقى على عاتق المتخصص فى علم اللغة العربية تجاه البحث فى اللغات السامية الاخرى • **فهو مطالب بالجديد تسجيلا وتحليلا فى بحث اللغة العربية ، وذلك مع الاستفادة والمعرفة الكاملة بكل الدراسات التى يقوم بها الباحثون فى اللغات السامية الأخرى ،** وثمة فرق بين المعرفة بما تم انجازه من جانب، والتوصل الى جديد من الجانب الآخر • وبهذا المعنى نرى الباحث فى العربية مطالبا بمعرفة أكبر قدر متاح من اللغات السامية مطالبا بالمعرفة الدقيقة لنتائج البحث فى البنية اللغوية للغات السامية الاخرى ، مطالبا بالتعرف على الوسائل المعجمية للغات السامية المختلفة ، ودون التوسل بهذا فلا فائدة ولا افادة من دراسات علم اللغة المقارن للغات السامية فى بحث اللغة العربية •

وفضلا عن هذا فان درجة من المعرفة التاريخية بالتراث المدون باللغات السامية تمنع من الوقوع فى تعليلات خاطئة ، كما حدث لأحد المؤلفين وهو يقول عن النحاة العرب : « انهم لا يريدون أن يقارنوا لغة القرآن بالعبرية لأنها لغة اليهود ، ولا بالآشورية والبابلية لأنها لهجات قوم من عبدة الكواكب ، ولا بالسريانية لأنها لغة الصابئة ، ولا بالحبشية لأنها لغة عبدة الاصنام أو غير ذلك من الملل والنحل» • والصحيح أنهم لم يجدوا الآشورية ولا البابلية ، فقد كانتا قد انتهتا من الاستخدام قبل الفتح الاسلامى بأكثر من ألف عام ، لم يجدوهما ليقفوا منهما موقف الرفض أو القبول ، ولم تكن السريانية لغة الصابئة بل لغة طوائف مسيحية ، ولغة الصابئة هى المندعية وهى لهجة آرامية أيضا ، وكانت الحبشية وقت التأليف فى النحو العربى لغة مجتمع مسيحى ، ولذا نرى من الضرورى أن يكون الباحث على قدر من المعرفة العلمية بهذه الأمور ، ان أراد أن يتعرض لها •

***

٦ ـ ولنعد بعد هذا الى عدد من الاخطاء الشائعة حول التطور اللغوى والخلط بينه وبين البحث فى اللغة • **فعلم اللغة علم أساسى فليس من مهمة عالم اللغة ولا من شانه أن يغير اللغة أو يحافظ عليها** • فكان أن قال أحد الكتاب

مدافعا عن عدم الدقة فى ملاحظة الواقع المعاصر فى نطق بعض الأصوات العربية ، قال : « يحمد للمؤلف أنه أبقى على الأصوات العربية كما وردت بأصالة عن القدماء (؟) ولم ينحرف بها (؟) الى ما يريده الناقد الكريم بعجالة ودون روية » . وكأن نقل النصوص فضيلة والملاحظة رذيلة أو أن فى وسع باحث اللغة أن يسيطر على نطق البشر أو يزيف اللغة . والمعروف أن الدقة فى الملاحظة والتسجيل أولا ثم فى التحليل والتفسير ثانيا أمر لا يتسامح علم اللغة فى التفريط فيه.

هذا وتتطور اللغات لعوامل مختلفة ، وسواء أدرس الباحث هذه التغيرات أم لم يستطع ادراكها أم أخطأ فى تسجيلها أم تعامى عنها ، **فاللغة تمضى فى طريقها ، ووجود التطور أمر وادراك الباحث له أمر آخر** . وعبارات مثل : « ان أصوات لغتنا لم يطرأ عليها تغير » أو « لو أن جاهليا بعث الآن وسمعنا ننطق بلفظ فصيح لفهمه ، لأن أصوات لغتنا لم يطرأ عليها تغير ، فطريقة النطق بها اليوم لا تختلف فى شىء عن طريقة النطق بها بالأمس البعيد » تنكر حدوث التطور ، وهنا ينطلق كاتب آخر مدافعا مفسرا معدلا بأن « أصوات العربية ثابتة نسبيا ولم يطرأ عليها الا تغير بسيط جدا فى بعض الأصوات وهو لا يخفى حقيقة الحرف مطلقا » . وهنا نقول أنه يحسن بأصحاب هذه العبارات أن يدرسوا علم الأصوات ثم يبحثوا ما كتبه سيبويه ومن درسوا سيبويه ، ولا سيما ما ذكره حول الطاء والضاد والقاف قبل أن يصدروا هذه الأحكام . وللتطور اللغوى جوانب مختلفة ولحياة اللغة ارتباط بعوامل مختلفة ، وبديهى عند كل مشتغل بالبحث العلمى أن اللغة لا تبقى ولا تفنى لعوامل ترجع الى ظواهر بنيتها أو معجمها ، ولكن بقاءها رهن بالظروف المحيطة باللغة فى المجتمع اللغوى قيد الدراسة وعلى هذا لا يجوز أن نتصور أنه « لما أصابت العربية حظا من التطور أضحى الاعراب عنصر حياتها وسبب بقائها وسر خلودها » . وهذه العبادة الساذجة **لا تجوز لا فى أول كتاب ولا فى سياق موضوع ولا فى آخره ، فالاعراب مظهر من مظاهر الفصحى وسمة من سماتها ، وثمة فرق بين الظاهرة اللغوية وسبب بقاء اللغة وسر خلودها** . فهناك فرق بين ظواهر البنية والمعجم ، وهى الظواهر الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية من جانب وبين وظيفة اللغة فى المجتمع وارتباطها بالجوانب الدينية والاقتصادية والسياسية والثقافية من الجانب الآخر .

***

٧ ـ ومن المعروف أن علم اللغة الحديث علم أساسى بمعنى أنه يبحث الظواهر اللغوية الموجودة فى الوقت الحاضر أو التى دونت فى الماضى ، بهدف تقرير ماهو موجود ، أو ما كان موجودا منها ، ثم القيام بتفسير هذه الظواهر . **وليس من علم اللغه أن نقول ان هذا الصوت طيب وذاك سيىء أو أن هذه الصيغة ممتازة وتلك مستهجنة** ، ولذا فمن المرفوض فى علم اللغة أن يتحدث أحد فيه عن الخصائص والعيوب » فعلم اللغة لا يعرف فى دراساته الأساسية الا وصف البنية وربطها بمستوى استخدامها وتفسير ذلك ، وليس هناك شىء اسمه « دراسة العيوب » أو «وصف العيوب» ومحور البحث هنا هو الواقع اللغوى فى الماضى والحاضر ، فمجرد وجود الظاهرة يبيح لها أن تبحث وتدرس ، وبهذا المعنى يدرس علم اللغة اللهجات لاحبا فيها ولا امتهانا لها ، كما يتناول علم الاجتماع الظواهر الاجتماعية المختلفة لا شغفا بها ولا تبريرا لوجودها . عالم اللغة مطالب أولا وقبل كل شىء بالوصف الدقيق دون انفعال أو تقريظ أو استهجان ، ومن هذا المنطلق يرفض علم اللغة وصف أصوات اللهجات بأنها مستهجنة ، فواجبه وصف ثم تفسير .

ولننظر بعد هذا فى وصف أحد المؤلفين لبعض الظواهر الصوتية فى اللهجات العربية الحديثة ، يقول : « التبدلات الصوتية فى اللهجات ؟ العربية المتباينة ... شديدة مستهجنة ؟ فى لهجاتنا الحديثة خاصة ، فالضاد ـ وهى رمز لغتنا بصوتها الفخم ـ استحالت دالا ؟ فى أكثر لهجاتها العامة فضلا عن انقلاب القاف الفا والذال زايا (؟) والثاء سينا (؟) » . والصحيح هنا تحول القاف الى همزة ، أما **الضاد فلم تتحول الى دال الا عند قلة من الفتيات أو السيدات ولم تصبح بعد ظاهرة عامة** ، والواقع أن للضاد فى العالم العربى الحديث

نطقين شائعين ، وكلاهما مختلف عن وصف سيبويه لها ، فهى تنطق دالا مطبقة كما نسمعها فى مصر وبعض الاقاليم العربية ، أو تنطق نطق الظاء نجد هذا عند البدو وفى لهجات العراق ، وفى آلاف الدراسات التى أعدت حول اللهجات العربية لا نجد تحول الضاد الى دال ٠ **أما تحول الذال الى زاى والثاء الى سين فلم يحدث فى مستوى الالفاظ الأساسية فى اللهجات العربية ، بل حدث فى مستوى الألفاظ الهابطة من الفصحى الى اللهجات،** ولعل فيما يأتى مايوضح هذا ٠

عندما بحث اللغويون فى القرن التاسع عشر عددا من اللهجات واللغات فى العالم ظهر لهم « **اطراد القوانين الصوتية** » ٠ ومعنى هذا انه فى النظام اللغوى الواحد لا يكون التحول او التغير الصوتى الا عاما وشاملا لكل الفاظ المستوى اللغوى الذى حدث فيه التحول ، واذا تأكد لباحث بدراسة الألفاظ الاساسية فى اللهجة قيد الدراسة قانون صوتى ما ، فعليه ان يبحث بعدهذا الظواهر الخارجه عليه فى ضوء فكرة مستويات الاستخدام اللغوى ٠ والالفاظ الأساسية مثل الفاظ القرابة والأعداد والادوات اللغوية مثل الموصولات والاشارات والالفاظ الخاصه بالحياة اليوميه ، اما الألفاظ المستعارة من المستوى الثقافى الى اللهجات فتكون مستوى لغويا آخر وأحيانا تلتقى الكلمة الواحدة عن طريقين مختلفين فى اللهجة الواحدة ، فتصبح بصيغتين اثنتين ، لكل واحدة منهما مجال استخدام منفصل ، ففى لهجة القاهرة مثلا تستخدم الصيغتان (أطر) و (أسر) وكلاهما عن الفصحى (أثر) ٠ ولكل صيغة منها تفسير لغوى تاريخى ، تكونت الصيغة الأولى (أطر) بتحول الثاء الى تاء (وهو قانون صوتى فى لهجة القاهرة) ثم الى طاء (بتأثير الراء المفخمة) . وتستخدم هذه الصيغة فى العادات الشعبية فى المقام الأول وعندما بدأ البحث الأثرى والحفريات فى مصر فى القرن الماضى كان علماء الآثار العرب ومعاونوهم يتحدثون عن (الآثار) و (الأثر) ، وفى محاولتهم تقيد الفصحى نطقا فى وقت كان العادة اللغوية الخاصة بنطق الثاء والذال والظاء على النحو الفصيح قد توارت – ظهرت السين بديلا للثاء الفصحى ٠

وعلى هذا فلم يعرف ذلك القانون الصوتى شذوذا ، وقصارى الأمر تداخل بين مستويين لغويين : أولهما : مستوى الألفاظ الأساسية فى **اللهجة (فى مصر مثلا : ث ت ، ذ د ، ظ ض)** ٠

والثانى : مستوى الألفاظ الثقافية والحضارية الهابطة من الفصحى الى اللهجة المحلية (فى مصر مثلا : ث س ، ذ ز ظ ز(مطبقة) » ٠

وبهذا نفسر كذلك الألفاظ التى اعترض بها أحد الكتاب وجاء بها من لهجات أخرى : شذ شز ، الشعوذة الشعوزة ، اللذة اللزة ، فلذة فلزة ٠

أثاث أساس ، حديث حديس ،
خبيث خبيس ، متشبث متشبس ٠

وكل هذه الأمثلة تعكس أثرا للنظام اللغوى للفصحى فى النظام اللغوى للعامية ، وهى كلمات ظلت على المستوى الفصيح وحده عندما حدث التحول الصوتى على مستوى الألفاظ الأساسية فى اللهجة قيد الدراسة ، وواضح أن اللهجة التى جاء منها بهذه الأمثلة تتفق مع لهجة القاهرة فى هذه النقطة بالذات ٠

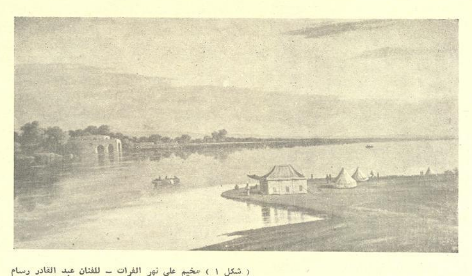
ولا أهمية هنا لمعرفة مستخدمى هذه الالفاظ بهذه الحقيقه أم لا ، ولا قيمة لقول القائل ان هذه « الفاظ لدى عامة الناس وفى الحديث العادى ، ولدى أفراد لا يعرفون المستوى الفصيح ليستعيروا منه » فتعلم اللغة وممارستها أمر استعمال واستخدام يضع التعبير والافهام هدفا وحيدا ، ولا يهتم المتحدث باللغة أو اللهجة بمثل هذه القضايا التاريخية فى تفسير مستويات الاستخدام اللغوى والقوانين الصوتية ٠ ليست هناك « ألفاظ عفوية » وألفاظ غير عفوية ، القضية تتلخص فى وجود مؤثر حول الفرد يجعله يستجيب استجابة لغوية باستخدام عدد من الرموز اللغوية المكتسبة بدلالتها وايحائها وظلالها النفسية ، **وليست للكلمة عند مستخدمها متحدثا أو مخاطبا الا القيمة الايحائية ، وليست لها عنده قيمة تاريخية** ، وصفوة القول أن المتحدث لا يفكر فى تاريخ الكلمة فهذا عمل الباحث ٠



مقدمة

ظهر فى أواخر حكم الدولة العباسية خلفاء ضعفاء ، لم يتوطد على أيديهم الحكم لانقسامهم وامعانهم فى السيطرة الفردية ، وانحدارهم فى مهاوى الملذات دون ملاحظة شئون العراق السياسية ، والعامة . وظروف كهذه سهلت مهمة سيطرة المغول على العراق فسيطروا على بغداد وأعاثوا فيها فسادا وأسرفوا فى طغيانهم . أراد المغول مسح المعالم الحضارية ، وبناء أمة تدين لهم بمقوماتها ـ كما فعل الاسكندر المقدونى فى اتباع سياسة الاستيطان ـ بيد أن الواقع المفروض قبليا جاء متنافرا ونزعة الفاتحين .. اذ شعر المغول بعد فترة من الزمن بعجزهم عن احداث التغيير الاجتماعى بالقوة والقهر .. وفرضت الطاقة الحضارية للعراق ذات الأساس المتين تأثيرها فى حياة المغول أنفسهم .. وبالرغم من قصر الفترة المغولية المظلمة ، برزت صفات وخصائص أعمال فنية ، كانت فى الحقيقة حصيلة التقاليد الفنية للملامح « الواسطية » فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، الا فى نواح يمكن معرفتها من أعمال مدينتى (بغداد ـ وتبريز)(١) .. وكانت الألوان الفارسية تتضح بشكل متداخل وبلمسات زاهية مع الاتجاه السائد قبل فترة التأثير ، ولكن تبدو وكأنها عولجت بأسلوب اقتصر على رسم المناظر الطبيعية بتحقيق واقعى يدل على مدى تأثير الشخصية المغولية فى نفس الرسام العراقى .. لذلك خرجت رسومه أو أشخاصه وهى تحمل سمات مغولية متميزة بعض الشيىء «٢»

الونيوم وخشب ـ ١٩٦٧
للفنان راكان دبدوب



(شكل ١) مخيم على نهر الفرات ـ للفنان عبد القادر رسام

« ان أقدم مخطوطة مصورة عن العصر المغولى هى نسخة ايرانية من كتاب « منافع الحيوان » محفوظة فى مكتبة « مورجان » ـ نيويورك ، وتحتوى على أربع وتسعين صورة لاكثر من فنان واحد ، بعضها مرسوم بأسلوب المدرسة العراقية ـ وهذه نقطة مهمة ـ وبعضها يحاكى الرسوم الصينية « الى حد بعيد » ذات اللون الواحد الأسود » «٣»

نهاية عهد الدولة العثمانية وبداية النفوذ البريطانى

وبعد أن تحكمت الدولة العثمانية فى العراق، بدأت الموازين تنقلب تدريجيا ، فأجهز العثمانيون على القيم الفنية والأدبية لأسباب سياسية ... ومنها محاولة تتريك العرب وطمر معالمهم فى الوجود القومى من خلال اللغة .

ولم يعر العثمانيون اهتماما للحضارة العراقية القديمة ، ولما بدأ نفوذهم يتضعضع تدخلت القوى الاكثر اهتماما بمنطقة الشرق الاوسط وبمواردها الطبيعية محاولة استغلال فترة نشوب الحرب العالمية الأولى لتفرض وجودها الاستعمارى فى المنطقة ، فأجهزت « بريطانيا » على ما خلفته الفئة الحاكمة فاستحوذت على مناطق نفوذها فى العراق

ولم يعرف عن فن تلك الفترة عدا انتاج ضئيل لعدد قليل من الرسامين العراقيين ومنهم (الحاج سليم) والد الفنان العراقى المعروف جواد سليم و « عثمان بك وحسن سامى وشوكت الرسام وناطق بك وأكرم القيمقجي وناصر عونى عبد القادر رسام وعاصم حافظ ومحمد صالح زكى » .

بينما كان السائد فى أوربا تيارات جديدة فى الأعمال الفنية اعتبرت ثورة على المفهوم الأكاديمي والاتباعى والطبيعى .. حيث لا زالت الانطباعية وما بعد الانطباعية من الأساليب الجديدة المتبعة بين الرسامين الفرنسيين وبعض الأوربيين .. ويرى الفنان الحديث فى « الخلق » ترابطا كليا مهما فى اللوحة ، ذلك الترابط هو كل شىء فى العمل الفنى .. ويعنى تفكيك الالوان التى يراها الرسام من خلال رؤيته الخاصة واعادة بنائها داخل أعماقه المدركة وبصيرته النافذة . ومن خلال ذلك الاستغراق فى الطبيعة تختفى الأبعاد (الفيزيائية) لتتشكل من جديد على اللوحة بصيغة جديدة وأساس كل ذلك (اللون) .. كما يشكل « مالارميه » قصائده فالواحدة لديه « لا تتألف من أفكار ، بل من كلمات » (٤)

صباحية مهيضة تحمل أعباء الحياة اليومية ..
وتجربة هذا الرسام قد تكون أسلوبا قديما لو قورنت بالأعمال المعاصرة ولكن بالرغم من صدق تجربته لذات النقل وحده فان ألوانه تتحد فى تحقيق كلاسيكى عند حفافى الأفق وتبدو السماء من خلالها متعلقة فارغة .

ان علاقة « عبد القادر رسام » بحكم مهنته كعسكرى ـ بكبار فنانى استنبول لا يضفى على أعماله طابع الاحتجاج رغم ان فنانى استنبول كانوا على صلة تامة بالمدارس الأوربية على عهدهم وعلى الأخص المدرسة الفرنسية .. الا أن ذلك لايمكن أن يكون سببا رئيسيا فى اعتبار فن تلك الفترة ناضجا .. والدليل على ذلك مايورده « جورج كوبلر » George Kubler فى كتابه The Shape of Time الذى ترجمه عبد الملك الناشف بعنوان « نشأة الفنون الانسانية (١٩٦٥) يورده «جورج كوبلر» كمثال متطرف على الاختلاف بين انتاجين على الرغم من وجود علاقة بين الفنانين ففى باريس حوالى ١٩٠٨ كان كل من « رينوار » و « بيكاسو » يعرف شيئا عن انتاج الآخر .. غير أن صور « رينوار » فى ذلك الوقت كانت تمثل اتجاها قديما بينما كانت صور بيكاسو التكعيبية الأولى تمثل اتجاها حديثا وقد انتجت هاتان المجموعتان من الصور فى وقت واحد . وثمة بعض علاقة بين الفنانين اللذين انتجاهما . الا أن المجموعتين تعودان الى عهدين نظامين مختلفين . ويبدو الفرق بينهما واسعا كالفرق بين نقوش المايا ونقوش القوط الغربيين (٩) » .

والخلاصة

ان عدم الاطلاع الهادف والمباشر على صنوف المدارس الفنية المعاصرة آنذاك والقديمة منها ـ والتى لها تأثير قوى على العمل التصويرى كمرجع فنى وروابط تأريخى وعضوى ذلك السبب يعود الى تجاهل الوجود القومى للعمل الفنى نفسه فتخرج هذه واهية بلا خلفية أو مسحة تميزها عن باقى فنون العالم .

ومن الأسباب الأخرى انعدام الاحتكاك بعناصر فنية شابة تلتزم بوجود قيم جديدة متطورة .. ثم ان قله وجود الكتب الفنية كما هى عليه اليوم وعدم



امرأتان ـ ١٩٦٤ ـ للفنان ماهود احمد

وجود ما يشبع لذة النفس الفنية منها فى العوامل الثانوية فى عدم ايجاد مسحة تميز فترة الحرب الأولى وما بعدها لغاية الأربعينيات وخاصة ما بعد الحرب الثانية حيث تعتبر هذه البداية الحقيقية للحركة الفنية فى العراق .

أما أعمال « محمد صالح زكى » فهى دراسة ممتعة للجو العراقى بما يكتنفه من قطوب وجمال وتكدر وصفاء .. فأنت تجد فيها مشاهد النخيل فى أعراس الطبيعة الى جانب مشاهد الغروب فوق السهول الجنوبية المنبسطة المديدة .. وصور الوديان والقناطر الحجرية العتيقة وسفن الثوار العراقيين فى ثورة العشرين عام ١٩٢٠ (١٠) .

وكان الرسام عاصم حافظ مولعا برسم الوجوه والصور الآدمية فى بداية أعماله الفنية الا انه ترك ذلك فى تجاربه الأخيرة واتجه الى رسم الطبيعة تحت تأثير العامل الدينى الذى يؤمن به .. وقد تعلم كيمياء اللون فى باريس وقوانين المنظور على

الرسام لا يقوم فى فترة الانطباعية الفرنسية « أنظر الى هذه اللوحات الخالية من الخطأ ٠٠ بل يقول : انظر الى هذه اللوحات الصادقة على حد فهوم « مانيه » (٥)

ميزات العمل الفنى فى العراق

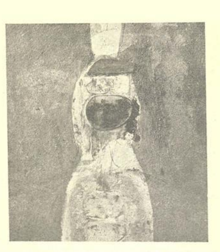
ان التشكيلات والاتجاهات ـ ابتداء من الفترة الاركائيكية قبل الميلاد فالكلاسيكية فالرومانسية والواقعية والنيوكلاسيكية والاكاديمية والطبيعية والتقليدية والتنقيطية والانطباعية وما بعد الانطباعية والتكعيبية والتجريدية والرمزية اللاصورية وآلاب ستراك الصينى ـ كل تلك المتتابعات التشكيلية هى سير من حضارة الانسان (خلال الفن) ٠٠ وبشىء من الموضوعية ـ حضارة الانسان من خلال الفن تتحرك منذ أمد بعيد ٠٠ وفى كل حركة تتبدل الأمور بقوة تنتزعنا من حفافى التيه المنحدرة من جيل الى جيل **فما هى ميزات الكيان الفنى فى العراق تلك الفترة ٠٠ وما مدى تأثير المدارس الفنية الأوربية عليه ؟**

« الانسان كائن تشكل وما زال يشكل نفسه ٠٠ وهو ناقص وغير كامل ولن يكتمل أبدا ٠٠ لكنه مع ذلك يشكل نفسه باستمرار اذ يشكل العالم المحيط به » (٦) كذلك فان حركة الرسم فى العراق فى فترة الحرب الأولى تشكلت من خلال وجودها الفطرى ورؤيتها المباشرة للعالم الواسع ٠ وعبد القادر رسام من الذين عكسوا حقبة من تاريخ العراق الفنى حيث الوقوف على حقيقة التركيب والبناء الشكلى واللونى واختيار الموضوع ٠٠ ان الميزة التى اتسمت بها أعمال المرحوم «عبدالقادر رسام » هى رسم أشخاص من صور البشوات والولاة وتصوير الحياة اليومية بسبب المواضيع التى اختارها وهى « تمثل حفافى دجلة والمنائر الذهبية لمرقد الكاظمين والأماسى البغدادية الصامتة فى ظلال النخيل ، وعودة الرعاة فى الغروب وغيرها من المشاهد الباقية التى سجلت وجه الحياة البسيطة من تلك الأيام الخوالى ٠٠ » (٧) كما هو واضح فى لوحته شكل رقم (١) ٠

سمات العمل الفنى العام للرسامين

اذا كانت تلك هى سمات أعمال « عبد القادر رسام » الفنية فالنور لديه لم يكن الا مجرد وسيلة لتحقيق نقل المشهد طبيعيا أما لدى « فرمير » فانه لم يكن مجرد وسيلة نقل : لقد كان فرمير يحب النور نفسه أكثر من حبه لما يلمسه النور ٠ ولكن النور مع ذلك يحمل لمسات غزل لكل ما يصوره (٨) ان المشاهد ليشعر بلوحات « عبد القادر » هادئة ومشمسه كأنها تحمل حرارة الظهيرة وتسودها سكينة مطبقة ٠٠ ويجد أشخاصه منشغلين ، هذا يتنهد سائرا على ضفاف نهر دجلة وآخر يستغرق مع ذاته فى زورقه يفكر فى عبور النهر الى المخيم الواقع على جانب الفرات الثانى ٠٠ تشعرك لوحاته بالطمأنينية فى اللون والانطلاق نحو لحظة ضائعة ٠٠ انها تصور فى الوقت نفسه ، العلاقة بين السماء والأرض مشيرة الى أضواء

(شكل ٢) المناورة الحدباء ـ للفنان عطا صبرى



امراة ــ ١٩٦٧ للفنان محمد مهر الدين

أيدى أساتذة أكفاء ٠٠ وقد اتصل بشيوخ الطريقة المدرسية وتأثر بهم فى استنبول ٠

اذا كانت هذه ملامح الفن فى العراق ابان الحرب الأولى وبعدها فان تأثيرها على الشباب وقتئذ كان واضحا وعميقا لأن الصيغة التشكيلية عن المحسوس قد دخلت أعماقهم ٠٠ فكانت لوحاتهم لاتدع للعين الفاحصة مجالا تشعر من خلاله بموطن الفن الحقيقى ٠٠ لاحظ الشكل رقم (٢) الذى يمثل انعطافا تأثيريا جديدا على أعمال تلك الفترة لأن للفنان عطا صبرى يعتبر من القلائل الذين تحركوا باتجاه مغاير خلال الأربعينات ٠

والفن فى العراق على حداثه نشأته لابد أن يتأثر بالتطورات الفكرية ومداس الشعر والموسيقى والرسم والنحت فى العالم بعد الحرب الأولى وخاصة فهم اللون على اللوحة وموقف الفنان الانسان واستغراقه فى الطبيعة والاطمئنان اليها٠ من ذلك المنطلق : من مفهوم تفكيك الألوان على اللوحة ثم اعادة تركيبها فى العين ، بدأت المحاولات الجديدة تستأثر باهتمام الفنانين فى مرحلة الحرب العالمية الثانية (١٣) ٠

وبعد هذه الفترة دخلت الحركة الفنية عالما جديدا ابتعدت به وسمت بجوهره بعيدا من خلال الفكر الى حيث التعبير عن أدق الحالات الانسانية للبحث عن ذات الانسان وعن وجوده ٠

لاحظ ٣ ، ٤ ، ٥ وهى تمثل حصيلة فهمه للسبعينات الأولى ، واتجاها واضحا للجيل المعاصر من المتشرفين (١٤) ٠

دليل البحث ومراجعه

١ ــ اسلوب مدينة «تبريز» تمثله شاهنامة (ديموت) ــ من المحتمل أنها نسخت فى تبريز حوالى ١٣٢٠ م وتشتمل على ٥٥ صورة من الحجم الكبير منها عناصر ايرانية وصينية ٠٠ لاحظ كتاب : الفنون الاسلامية « ديماند »

٢ ــ توضح ذلك المخطوطات التى تمثل هذه الفترة فى كتاب « الشاهنامة » ومخطوط « جامع التواريخ » المحفوظ فى المكتبة الوطنية بباريس لمؤرخها رشيد الدين الوزير زمن السلطانين « غازان وأولجاتيو »

٣ ــ لاحظ ما كتبه « ديماند » فى كتابه الفنون الاسلامية ص ٤٧ ٠

٤ ــ ورد ذلك فى تعبير الفنان الفرنسى (بول سيزان ــ ١٨٣٩ ــ ١٩٠٦) ص ١١٤ أرنست فيشر ٠٠ الاشتراكية والفن ــ ترجمة أسعد حليم ٠

٥ ــ ورد فى تعبير (مانيه) ص ١١٢ نفس المصدر (٤)

٦ ــ نفس المصدر ٠

٧ ــ ص ٤ ــ تأملات فى الفن العراقى الحديث ــ نورى الراوى ٠

٨ ــ الكسندر اليوت ــ ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ــ آفاق الفن ــ ص ٢٦

٩ ــ جورج كوبلر ــ ترجمة عبد الملك الناشف المشار اليه فى البحث (ص ١٠٧) ٠

١٠ ــ ص ٦ ــ المصدر (٧) ٠

١١ ــ المصدر (٩) ٠

١٢ ــ المصدر (٤) ٠

١٣ ــ لاحظ مقالنا فى مجلة الاقلام العراقية ج ١٢ السنة الثانية ص ١٢٣ ــ الرؤية الفنية فى الأعمال العراقية

١٤ ــ فيما يخص نشر الصور فى الأشكال ٣ ، ٤ ، ٥ فاننى رغبت أن أشير من خلال اللوحات والأعمال النحتية الى نوعية الأعمال المعاصرة للجيل الجديد الذى يمثل اليوم مرحلة هامة وخطيرة من مراحل الحركة الفنية فى العراق الحديث وسأفرد مقالا لمعالجة اعمال هؤلاء الشباب ومرحلتهم الفنية ٠



شعر: علي ذوالفقار شاكر

(دفن أبو أيوب الأنصاري بجوار سور القسطنطينية قبل أن تفتح .... واليوم على باب القدس يموت شهيد)

أبا أيوب يا قبرا أمام جدار
عشقت مدينة سجنت
فكنت مشيئة نقشت
على باب لها موصد
وما زالت أكفك تنهش الأسوار

***

أبا أيوب يا صبرا على الجمر ..
لمن الا لعينيها
حملت الشوق ملتهبا
سنين صباك ؟!
وطوفت الرؤى أرقا
صباح مساك ..
وتسهاد اللظى يضنى
عيونا بحها الأمل ..

***

كنزت دقائق الأنغام
لتشجيها اذا سمعت
وعتقت الهوى أعوام
لتسقيها اذا شربت
لمن الا لكفيها أبا أيوب ما جمعت
حصاد العمر منك يدان
.. وحين رحلت نحوهما
ويا أهوال ما رحلت

وأفنيت الطريق حداء
تناهشت الرؤى القضبان
وغلت بالمحال يداك .

***

أبا أيوب لا يئست شبيبة عمرك الدامى
ولا نضبت عروق منك منزوفه
ولا انتزعت سهامك خيبة الرامى ..
فانت على قيود القدس فجر نهار حريه
عيونك من وراء الموت سوف تعانق الحلما
وقلبك في حفير القبر سوف يفارق الألما ..
فباب القدس لن ينسى
صليل خطاك
وسور القدس لا يمحو ..
حروف دماك

***

ويوم تمور بالفتح ..
ويجتاح اللظى القضبان ..
فانت هناك
اذا سمعت .. فانت هناك
وان شربت .. فانت هناك
أبا أيوب لن ننسى
ولن تنسى
أبا أيوب يا قدرا على الأسوار

تطور الوزن والإيقاع

عند صلاح عبد الصبور

بقلم : جابر عصفور

- ١ -

لا يمثل الوزن فى ذاته الا الاطار الآلى أو العرف الذى يستطيع الشاعر فى داخله أو بامتثاله له أن ينمى حركته الشعرية (١) وسواء أكان الوزن يقوم على البحر الخليلى أو التفعيلة فانه يتحلل فى النهاية الى مجموعة من الأسباب والأوتاد أو بعبارة أدق يقوم على تكرار مجموعة من الضربات يكون انتظامها الصورة الوزنية العامة للقصيدة ·

ولكن اذا لم تؤد القصيدة شيئا سوى تكرار هذه الوحدات تكرارا منتظما فى رتابة دائمة ، فان النتيجة ستكون مجرد بناء صوتى يثير الملل والضجر ، فليست وحدات الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الأصيل الا الأساس أو القاعدة التى يتباعد عنها ثم يعود اليها ... وهى عنصر من حركة أكبر هى الايقاع وهى حركة تعتمد على المعنى أكثر مما تعتمد على الصورة التجريدية للوزن وعلى الاحساس أكثر مما تعتمد على الانتظام الآلى للقوافى ·

ويقوم الايقاع شأنه فى ذلك شأن الوزن كصورة مخصوصة منه – كما يقول ريتشاردز – على عنصرين أساسيين هما : التكرار والتوقع ، وهما عنصران يكمل أحدهما الآخر (٢) ، فالتكرار بمثابة تنظيم لاستجابات النفس على نمط معين، فتتابع الحركات والسكنات على نحو خاص يهيء الذهن ليتقبل تتابعا جديدا من نفس النوع ، فكما أن الأذن – مثلا – أثناء استغراقها برهة فى سماع دقات ساعة منتظمة تتوقع – لاشعوريا – أن تستمر الدقات فى مجراها المنتظم ، كذلك يكون الذهن بعد قراءة بيت أو بيتين مهيأ لاستقبال عدد من التتابعات الصوتية الممكنة · وفى نفس الوقت تضعف قدرته على تقبل صنوف أخرى غيرها · ولكن هنا تبرز مسألة فى غاية الاهمية وهى أن اشباع التوقع ليس هو القاعدة الأساسية فى الايقاع الشعرى – أو أى ايقاع آخر – فمعظم ضروب الايقاع الناجح تتألف من عدد من المفاجآت أو الصدمات قد لا تقل عن عدد الاشباعات المباشرة للتوقع ·

ويمكن للمرء تفسير هذه الحقيقة بأن يعود الى صورة دقات الساعة المنتظمة ، اننا اذا أطلنا الاستماع الى دقاتها الرتيبة فسرعان مانشعر بالملل والضيق وسرعان ماتصبح رتابتها مصدر ألم للنفس فتنصرف عنها · والسر فى هذا كما يرى سانتيانا يرجع الى حقيقة أن جهازنا الانسانى يصيبه الاجهاد حينما تشغل احدى حواسه طوال الوقت ، وحينما تطلب منه نفس الاستجابة دائما ، فلا يلبث أن يتوق الى التغيير بقصد التفريج عن نفسه · (٣) وهذا بالضبط مايحدث فى الايقاع الشعرى – وأى ايقاع آخر – عندما يقوم على الانتظام الآلى للعناصر الجزئية التى تكونه · ومن هنا يرى جون ديوى أن تنافر الأصوات Cacophony عامل أصيل لايقل أهمية فى الايقاع الشعرى عن توافقها Euphony وذلك لأن الايقاع يشتمل على تنويع مستمر أو تغيير دائم (٤) ·

١ – اليزابث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه (ترجمة د : محمد الشوش) ص ٥٠

٢ – ريتشاردز : مبادىء النقد الادبى (ترجمة د : محمد مصطفى بدوى) ص ١٨٨

٣ – سانتيانا : الاحساس بالجمال (ترجمة د : محمد مصطفى بدوى) ص ١٣٠

٤ – جون ديوى : الفن خبرة (ترجمة د : زكريا ابراهيم) ص ٤٠٩ – ٢٧٦

ولكن تراوح الايقاع بين الانتظام والتنوع كما يقول ديوى ، أو بين اشباع التوقع وعدم اشباعه كما يقول ريتشاردز ، أمر لا يحدث فى القصيدة على نحو تجريدى بل هو مرتبط بمعنى التجربة وتنوع درجات الانفعالات والمشاعر التى تعبر عنها القصيدة • ويمكننا أن نقول بوجه عام انه اذا كان النظام الوزنى يتحد فى مجموعة من القصائد التى تقوم على تفعيلة واحدة — مثل مستفعلن مثلا — فان نظام الايقاع لا يمكن أن يتحد أو حتى يتشابه فى أية مجموعة من القصائد المتحدة الوزن ، بل حتى فى قصيدتين اثنتين من وزن واحد لشاعر واحد ، لأنه اذا كانت كل قصيدة تعبر عن موقف خاص تتمايز قسماته الشعورية ودرجاته الانفعالية عن غيره من المواقف تمايزا تاما ، فان الايقاع الذى هو الصورة الحسية لهذا الموقف لا يمكن أن يتحد أو حتى يتشابه مع غيره اطلاقا •

ومن البديهى والأمر كذلك أن الكلمة كصوت لا تصبح لها شخصيتها المستقلة داخل الايقاع لأنها تفقد بتفاعلها المستمر مع السياق شخصيتها الاصطلاحية وتكتسب ظلالا وأبعادا جديدة فى الصوت والمعنى على السواء • ومن ثم يرفض ريتشاردز وتلميذه امبسون وغيرهما من المحللين السيما نطيقين للشعر أية محاولة لفصل الكلمة عن مساقاتها وتحليلها كوحدة صوتية مستقلة ، اذ تختلف عندهم الطريقة التى يؤثر بها صوت الكلمة فى نفوسنا تبعا للانفعال ودلالته الآنية النابعة من تفاعل السياق ، فاضطراب الذهن وحركته المنسابة مع السياق تجعله يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة شخصية بعينها تلائم ما هو حادث فيه فى ذلك الوقت (٥)

وتكوين الايقاع بهذه الصورة ليس أمرا تلقائيا يخضع لعفوية الالهام وسلبيته بل لعله يرتبط أكثر بالقدرة الواعية للشاعر على تنظيم أفضل الكلمات فى أفضل نسق أو نمط يلائم معناه • قد يعمد الشاعر — كما سنجد عند صلاح عبد الصبور — الى اطالة عدد التفاعيل فى سطر

---

٥ — ريتشاردز : المرجع السابق ص ١٩١

وتقصيرها فى آخر ، وقد يتعمد احداث اضطراب واضح فى البنية الداخلية للتفاعيل لتنظيم القوافى ليخلق عنصر المفاجأة أو حتى الاستفزاز وقد يكرر نغمة من نفس النوع والشدة ، وقد يلجأ الى التضمين ليخلق عنصر المفارقة ، هذه كلها أشياء مقدرة ومحسوبة ومدى نجاحها أو فشلها يعتمد فى المحل الأول على ارتباطها الوثيق بالمعنى الذى تتغياه التجربة وعلى المقدرة التكنيكية للشاعر فى تنظيمها والتنسيق بين عناصرها المتفاعلة • ولقد قال ييتس ليس الالهام هو الذى يرهق الانسان وانما الصنعة الفنية هى التى ترهقه •

- ٢ -

يمكن تقسيم شعر صلاح عبد الصبور من حيث تطور موسيقاه الشعرية الى ثلاث مراحل متمايزة نسبيا : مرحلة تقليدية كان أساس التشكيل الموسيقى فيها هو الاطار الخليلى القديم ، ومرحلة انتقالية تحرر فيها الشاعر من الوحدة الخليلية لا لتلزم بوحدة التفعيلة فقط كأساس ينطلق منه لتشكيل القصيدة بيد أنه ظل مرتبطا بطريقة لا واعية — غالبا — بأبعاد الاطار القديم ، ثم مرحلة ثالثة يتحرر فيها تماما من الاطار الخليلى •

ولا تنفصل هذه المراحل الثلاث عن التطور العام للشاعر ومحاولاته المستمرة للتعبير الكامل عن رؤيته الخاصة واحساسه المتفرد بالواقع الذى يعيش فيه ولا تنفصل أيضا عن تملكه المتطور لوسائله التعبيرية التى تنبع من هذه الرؤية وتؤكد هذا الاحساس •

أما عن قصائد المرحلة التقليدية التى نشرت فهى ثلاث عشرة قصيدة كتبها الشاعر فى بداية حياته الشعرية • وقد نشر أغلب هذه القصائد فى ديوانه الأول (الناس فى بلادى) ونشر باقيها التقليدية فى هذا الديوان الاخير أقدم زمنيا من زميلاتها فتاريخ كتابتها يتراوح ما بين سنتى ٤٨ — ١٩٤٩ • ولا يشذ عن هذه القصائد — زمنيا — الا قصيدة (يلغط اللاغطون) التى قيلت

في مهرجان أبي تمام بدمشق في أواخر ١٩٦١، ويبدو أن الشاعر أراد بهذه القصيدة أن يثبت للشعراء التقليديين أنه لا يقل عنهم حرفية في استخدام الاطار الخليلي وربما كان هذا السبب نفسه هو الذي دفع به الى حذفها من الطبعة الثانية من أقول لكم ، لذا لن نتعرض لها بالدراسة .

ولا تفترق الرؤية الشعرية التي تقدمها هذه القصائد عن الرؤية الرومانسية العامة التي ازدهرت في الربع الاول من هذا القرن وسارت في روافدها الثلاثة المعروفة ثم ما لبثت أن ذبلت مع الدواوين الاخيرة لناجي وعلى طه ومحمود اسماعيل الذي ما زال مصرا على الاستمرار في طريقه رغم أن تغير الواقع العربي قد فرض نمطا جديدا من التعبير والرؤية يتجاوز المرحلة السابقة ويتعداها . ولعل محمود حسن اسماعيل كان من أكثر الشعراء الرومانسيين تأثيرا في شعر صلاح المبكر خصوصا فيما يتعلق بتكوين الصور الشعرية ورسم أبعادها المختلفة ، فهناك عدد من قصائد (الناس في بلادي) تبدو عليها بصمات هذا الشاعر وخصائصه الواضحة التي تتمثل في سعيه وراء الصور كغاية في ذاتها ، وهو سعي ينتهي بها غالبا الى الضبابية والتهويم الذي يبعدها عن المجرى الأساسي للتجربة . ولعل قصيدة صلاح عبد الصبور (حياتي وعود) من أوضح الأمثلة على تأثير محمود حسن اسماعيل في شعره المبكر ونكتفي منها بهذه المقطوعة :

وكان لنا مقعد في الغمام
وأرجوحة من ضياء القمر
وكوخ بنيناه من دمعنا
ومن خوفنا الخائف المستعر
ومضطجع عندحوض الزهور
ومتكأ عند ظل الشجر
وأغنية كحفيف الحرير
شدونا بها نترضى القدر

فجزئيات الصورة مثل (متعد الغمام) و (أرجوحة من ضياء) في هذا المقطع أو في غيره من المقاطع مثل (مقعد في كهوف الأسى و (مشنقة من حبال القمر) تتشابه في تكوينها وعلاقاتها

الواهنة بغيرها من عناصر التجربة بما هو موجود في شعر محمود حسن اسماعيل .

وقد كان لابراهيم ناجي هو الآخر تأثيره البالغ في شعر صلاح المبكر وأدق الامثلة على هذا التأثر قصيدة (الآله الصغير) التي تتأثر خطوات ناجي بشكل واضح وهي تبدأ بهذين البيتين :

كان لي يوما اله ، وملاذي كان بيته
قال لي«ان طريق الورد وعر» فارتقيته

الذين هما معنى ووزنا أقرب الى أن يكونا صورة كربونية من شعر ناجي ، ويمكن للقارىء أن يقارن بينهما وبين بيتي ناجي التاليين — من قصيدته كبرياء — (٦)

وحبيب كان دنيا أملى
حبه المحراب والكعبة بيته
من مشى يوما على الورد له
فطريقى كان شوكا ومشيته

وقد كان مثل هذا التأثر أمرا طبيعيا في هذه المرحلة ، فقد كان ناجي وعلى طه ومحمود اسماعيل هم الشعراء الكبار الذين سيطروا على ذوق العصر برؤيتهم الرومانسية ، لذا كان من الطبيعي أن يتأثر صلاح وهو شاب لما تنضج موهبته بعد بهؤلاء الشعراء ويسير في طريقهم بوعى أو بغير وعى .

وهذا التأثر هو الذي جعل أغلب قصائد هذه المرحلة لاتكاد تخرج عن اطار الصورة الرومانسية النمطية معنى وموسيقى . قد نلمح شخصية الشاعر تحاول جاهدة التعبير عن ذاتها خلال هذا الاطار الرومانسى الملتصقة به الا أن تعبيرها يخرج في النهاية شاحبا واهن القسمات، تجد مثلا في قصيدتي (عيد الميلاد) و (الوافد الجديد) بدايات القلق الميتافيزيقي الذي نما مع الزمن والثقافة في شعر صلاح فازهر فيه حزنا عميقا له طابعه الخاص وايقاعه المتميز ، الا أنه في هاتين القصيدتين ما زال مجرد بذور لم تتفتق بعد ، ومازال الشاعر يخوض محاولاته الأولى لخلق رؤية متمايزة فلا ينجح تماما لأن رؤى الآخرين ما زالت تلح عليه وتحاصره .

٦ — ديوان ناجي (طبعة وزارة الثقافة) ص ٤٢

والملاحظ فى بعض قصائد هذه المرحلة ان اختيار الشاعر لوزن وقافية بعينهما يثير فى ذاكرته كثيرا من القصائد التى من نفس الوزن والقافية فتتداعى كثير من الصور والقوالب اللغوية القديمة وتفرض نفسها على وعى الشاعر ، ويتضح هذا فى مثل هذه الصورة من قصيدة (ذكريات)

والشمس والهلال فى الخضم زورقان

أو فى مطلع (الرحلة) :

الصبح يدرج فى طفولته
والليل يحبو حبو منهزم

وقد تسيطر عملية التداعى هذه على القصيدة كلها كما حدث فى قصيدة (عتاب) التى سيطر فيها المتنبى على القصيدة كما لاحظ الشاعر فى حديث له عن تجربته الشعرية • (٧)

وعندما نضيف الى هذه الحقيقة حقيقة أخرى ترتبط بها ، وهى أن قدرة الشاعر على صياغة تجاربه ما زالت هى الأخرى طرية العود سريعة التعثر ، يمكننا أن نضع أيدينا على سبب ضعف الموسيقى الشعرية ورتابة الايقاع فى هذه المرحلة فالشاعر لا يظهر تملكا واضحا للاطار الخليلى الذى ينظم فيه • ويتجلى ضعف النظم الشعرى بوضوح فى كثرة الحشو والاطناب اللذين يضطر الشاعر اليهما كى يستكمل الوزن ويتمم القافية :

وقال صديقى : عرفت الغرام ؟
فقلت أجل ! ذقته مرتين
فتاة تألق فيها الشباب
وأحببتها مخلصا دورتين
وفى ليلة طار عنها المنام
وحط الدرى فحسا رشفتين
وماتت ، ولم أجن منها سوى
على راحتى ها هنا دمعتين

عندما يتأمل القارىء هذا المقطع يمكنه أن يلاحظ أن الشاعر يصف هذه الكلمات (مرتين – دورتين رشفتين – دمعتين) بلا أى مبرر على الاطلاق اللهم الا الحرص على استقامة القافية والروى • وضعف التعبير اللغوى والتواؤه فى البيت الأخير وسذاجة الصورة التى تؤديه أوضح من أن نلفت النظر اليها •

ولا يقف أثر الحرص على القافية عند هذا الحد بل انه يكاد يتضاد مع كل مايريده الشاعر تماما ولنأخذ مثلا على هذا قصيدة (حصاد الذكريات) التى يبدأها الشاعر بالحديث عن ذكرياته لمراتع طفولته وما تثيره فى نفسه من حنين وحب :

سلام على البعد يا معبدى
ويا منية الشارد المبعد
وحبى لجدرانك الباهتان
ووجدى لمصباحك المسهد

الا أنه يقول بعد ذلك مباشرة محطما كل مايمكن أن يثيره فينا هذان البيتان من صور الحنين والحب :

هنا سنوات صباى القديم
تولول فى موكب أسود

وهذا تناقض واضح لم ينتجه الا حرف الدال فالشاعر خلال الشطرات الخمس الاولى من القصيدة يهفو ويحن الى مراتع صباه وفى الشطر السادس تغلبه القافية على أمره فتجعل سنين صباه تولول فى موكبها الاسود بلا مبرر فنى واضح أو غير واضح •

ورغم أن الشاعر لا يلتزم فى أكثر من نصف قصائده التقليدية بالقافية التزاما كاملا ، بل ينوع فى نظامها فيجعلها مرة خماسية وأخرى رباعية أو قد يلجأ الى نظام الموشح فى التقفية – كما فى قصيدة أطلال – أو يستعير أسلوبا غربيا – كما فى سوناتا – وهذه كلها محاولات لتنويع القافية يتأثر فيها الشاعر خطى شعراء الحركة الرومانسية ، رغم هذا كله فانه يظل يتعثر فى استخدام القوافى ولا ينجح تماما فى السيطرة عليها بل تكاد تكون هى المسيطرة على تجربته والموجهة لها • ولا يكاد يشذ عن هذا الحكم الا قصيدة (سوناتا) التى يلتزم فيها صلاح عبد الصبور بنظام القافية البتراركى ومع ذلك ينجح فى السيطرة على تجربته سيطرة لا نجدها فى (حياتى وعود) أو (اطلال) التى ينطلق فيهما وراء النغمة والصوت كعنصرين محبوبين لذاتهما •

٧ – الآداب البيروتية (أكتوبر ١٩٦٠) ص ٤٢

ويمكننا أن نقول بوجه عام ان العنصر الموسيقى قصائد المرحلة التقليدية - عند صلاح - يظل مجرد قالب خارجي ضعيف الصلة بالتجربة لأنها بدورها ما زالت ضعيفة واهنة لا تستطيع أن تقوم وحدها بالعمل كله .

- ٣ -

مع بداية العقد السادس من هذا القرن تغير أساس التشكيل الموسيقى عند صلاح عبد الصبور وغيره من الشعراء المعاصرين فى مصر . وبعد أن كانت القصيدة تقوم على وحدة البحر الخليلى أصبحت تقوم على التفعيلة وحدها كأساس ينطلق منه الشاعر لينمى فى حرية أكبر حركته الشعرية . وليس الفارق بين الاطارين - الجديد والقديم - مجرد فارق تجريدى وانما هو فارق بين رؤيتين مختلفتين تنبع كل منهما من موقف حضارى متمايز ، اذ أن أى تغير جذرى فى الشكل الشعرى أقرب الى أن يكون علامة على تغير عميق يشمل الفرد والمجتمع معا . (٨) وعلى هذا فعندما اندفع صلاح وغيره من الشعراء الأصلاء الى تغيير الشكل الشعرى فقد كانوا منساقين بقوة ضرورة داخلية لم يطلبوها عامدين . وترتبط هذه الضرورة الداخلية بالتغير العام الذى طرأ على مجتمعنا العربى بعد الحرب فى أنظمته السياسية والاجتماعية وحركاته الفكرية والشعورية معا مما فرض تغيرا فى الرؤية الجديدة وأشكالها التعبيرية على السواء .

لكن هذه الرؤية الجديدة عند صلاح عبدالصبور ما كان يمكن أن تقوم فجأة وبدون تدرج ، وانما تخلقت شيئا فشيئا نتيجة تصارعها مع الرؤية الرومانسية التقليدية ، وهو تخلق استلزم معاناة فى أكثر من قصيدة وتمزقا لا شعوريا بين الاطار التقليدى والاطار الجديد . وقد فرض هذا بدوره اهتزازا - لم يستمر الا قليلا - فى طبيعة البنية الجمالية لقصائد الشكل الجديد .

وأول قصيدة كتبها صلاح عبد الصبور بالشكل الجديد كانت قصيدة ميتافيزيقية بعنوان (العلامة) لم تنشر هذه القصيدة - للأسف - وضاعت أبياتها من الشاعر نفسه ومن ثم ضاعت علينا فرصة قيمة لدراسة نقطة التحول فى الشكل الشعرى وارتباطها بالرؤية الجديدة التى أشرنا الى بذورها فى (الوافد الجديد) و (عيد الميلاد) . ومع ذلك فمن السهل أن نضع أيدينا على بقايا تلك الرومانسية التقليدية فى بعض قصائد الديوانين الأولين ونرى ما اقترنت به من حرص الشاعر - رغم تحرره من الاطار الخليلى - على القوافى المتكررة ، والتساوى المنتظم لعدد التفاعيل فى الأسطر ، وغرامه بعد هذا كله بالموسيقى والصورة غراما يدفعه الى السعى وراءهما كغاية مستقلة فى بعض الأحيان .

ولعل أوضح الأمثلة على هذه المرحلة قصيدته (أناشيد غرام) من ديوانه الأول - تقوم القصيدة على تجربة رومانسية لا تفترق فى هيكلها العام عن تجارب ناجى ومحمود اسماعيل ولعل القارىء يلمح فى جزئها الأخير تأثرا عفويا بقصيدة على محمود طه (القمر العاشق) . وهى مكونة من خمسة مقاطع يقوم كل مقطع منها على صورة جزئية تسير موازية لغيرها من الصور ولكن بدون تفاعل . فالشاعر ينطلق من انفعال أساسى يكرره من دفقات جزئية لا تنميه وانما تكرر الدفقات السابقة ، والقصيدة على هذا النحو يمكن أن تستمر الى مالا نهاية لأنه لا يوجد فيها تفاعل ينتهى عند نقطة معينة تكمل للقصيدة كل معناها أو تبلوره . ولهذا السبب لم ينجح صلاح عبد الصبور عندما حاول أن يغير فى الصورة الوزنية للقصيدة ويأتى بمقطع تقليدى يصور الفراق ، بل ان هذا المقطع يمكن أن يحذف كله دون أن تتأثر القصيدة أى تأثر واضح . ويمكن أن نتوقف عند الجزء الأول لنرى السعى الرومانسى القديم وراء الموسيقى كعناصر مطلوبة لذاتها :

يا أملا تبسما
يازهرا تبرعما
يارشفة على ظما
ياطائرا مغردا مرنما
ماحط حتى حوما
قلبى فريد
يغور فيه جرحه المديد

8 — Eliot : The use of poetry..., Faber and Faber, London, p. 75.

لأنه ياحبى الوحيد
طفل عنيد
مشرد الخطى
يتوه فى المدى
وراء نغمة بعيدة الصدى

فالقافية هنا ملتزمة التزاما كاملا نتيجة لحرص الشاعر على التنغيم الواضح للأبيات ، والأبيات ـ الى جانب ذلك ـ تقوم على التكرار المنتظم لتفعيلتى الرجز (مستفعلن) ولا يفترق المقطع الاول فى جوهره عن القصيدة التقليدية الا فى أن السطر الرابع منه يقوم على ثلاث تفعيلات بدلا من اثنتين فى باقى أبياته . ويظهر بعد ذلك أثر الالحاح على القافية والروى عندما يقول :

وأنت ياحبيبتى أسقيتنى خمره
فى كاسة مدوره
وطار قلبى ... ثم طرت اثره

فالسطر الثانى مجرد زياده لا لزوم لها الا تكرار القافية ، والسطر الثالث توليد للصورة القديمة التى تشبه القلب بالطائر ، وهو تشبيه قد أصبح باليا من كثرة استعماله . وعندما نضيف الى هذا التشبيه باقى الصورة (ثم طرت اثره) تزداد الصورة سذاجة فوق ما فيها .

واذا عدنا الى قراءة هذا الجزء ككل وجدنا نفس الرتابة النغمية الموجودة فى القصائد الخليلية وهى هنا ـ كما كانت هناك ـ بسبب الحرص على القافية والمساواة المعنوية واللفظية بين الأسطر مما يجعل كل سطر وحدة مستقلة عن غيرها من الوحدات . أما باقى القصيدة فربما وجدنا بها بعض اللمحات الوضيئة التى قد تثير نا لكنها لا تلتحم أو تتفاعل مع باقى الأجزاء والمقاطع لتكون عملا عضويا كاملا .

ـ ٤ ـ

لكن هذه المرحلة لاتستمر طويلا مع الشاعر فسرعان ما انتهت الا بقايا قليلة لها فى ديوانيه الأولين ، وأخذت الرؤية الجديدة تفرض لنفسها ايقاعا خاصا ينبع منها ويزيدها ثراء وخصبا . ويقوم ثراء الموسيقى الشعرية فى هذه المرحلة على حقيقتين متداخلتين ، أولاهما أن صلاح عبد الصبور يتكىء على لايقاع كحركة موسيقية أكبر من الوزن والقافية ، وثانيهما ارتباط الايقاع بمعنى التجربة التى ازدادت خصبا بثراء المقدرة التكنيكية للشاعر .

ورغم أن ايقاع صلاح عبد الصبور يتميز عادة بنبرته الهامسة الحزينه الا أنه يتنوع من قصيدة الى أخرى تنوعا ثريا لاتحده حدود . ويلجأ الشاعر الى أكثر من وسيلة ليحقق بها هذا الثراء . فيفاوت بين أطوال الأسطر مفاوتة ترتبط بالمعنى وتثريه ، كما فى قصيدته (الملك لك) ويمكن أن نكتفى منها بهذا القطع :

صباى البعيد
وأرعد أن مس قلبى رجع فجائعه المرة الجائرة
وهذا الرجل !؟
أخى وابن أمى .
وكانت خطاه خطى العنفوان
وفى عينيه ومضة الكبرياء
وفى ليلة عاد من حقله
وقد قطبت وجهه علته
ومات !

فالحركة الايقاعية للمقطع تبدأ بتفعيلتين أثنتين فى السطر الأول ، وفى السطر الثانى تمتد حتى تصل الى ثمانى تفعيلات متصلة دون فواصل داخلية ، وهذا الامتداد له ما يبرره فهو يقدم للقارىء مفاجأة صغيرة تنبهه لماسياتى . ثم تتغير سرعة الأبيات مرة أخرى طوال السطرين التاليين ، ويقوم كل منهما ـ تقريبا ـ على تفعيليتين اثنتين ، وتتحول نغمتهما فتصبح سريعة وحاسمة حتى تلفت النظر الى (هذا الرجل) بالذات لأنه سيلعب دورا هاما فى حياة الشاعر . وبعد أن يتحقق الانتباه المناسب يطيل الشاعر فى التفاعيل من جديد وتتغير سرعة الأبيات مرة أخرى فتأخذ طابعا هادئا نسبيا ، ويحرص الشاعر على المساواة بين المقاطع من كل سطر ، وتشبع توقعات القارىء طوال أربعة أسطر متساوية نسبيا مما يهىء ذهنه لاشعوريا لتقبل اشباعات جديدة من نفس النمط ، ولكن فجأة تأتى المفاجأة عن طريق هذه التفعلية الناقصة (ومات !) فتصدم القارىء وتجبره على الوقوف عندها قبل أن ينطلق الى غيرها . وهذه الصدمة الصوتية مقصودة ومرتبطة بالمعنى الى أقصى درجه

فهذا الرجل الذى يرافقه القارىء فى حياته العادية الرتيبة لمدة أربعة أسطر تنتهى حياته فجأة وبلا مبرر واضح • ويحاول الشــاعر أن ينقل لنا الاحساس بهذه المفاجأة القدرية عن طريق هذه المفاجأة الوزنية • ويمكن أن ينطلق القارىء بعد ذلك فى متابعة القصيدة ككل ليتأمل ثراء ايقاعها الذى يقــوم على التراوح الناجح بين الشـــدة والسكون أو بين إشباع التوقع والمفاجأة وهو فى كل مرة ينبع من المعنى ويحاول أن يؤكده •

ويمكن أن يقارن الايقــاع المتوتر فى هــذه القصيدة بايقاع من نوع آخر فى قصيدة (أغنية الى الليل) ليلاحظ القارىء أن ايقاعها يقل فيه عنصر المفاجأة والتنوع ويحرص الشاعر على اطالة الاسطر وعدم المفاجآت وعلى تكرار القافية تكرارا كافيا لخلق ايقاع رتيب • وهى عملية لا تنفصل أيضا عن معنى القصيدة ، فالقصيدة تقدم بطلين عصريين : بمعنى ملت الحياة أو ملتها الحياة وانسان معاصر يثقله احساسه بالهزيمة فى عالمنا المعقد كشعر الزنج ، ولقاء كليهما أمر لا ينبع من حب أو شوق وانما لقاء ضــائعين تائهين فى زحام المدينة • ولــكى يؤكد الشاعر هــذا المعنى فى نفوسنا يقلل الى أقصى درجة من المفاجآة ويطيل الأسطر حتى تثير فينا احساسا واضحا بالملل والرتابة • ويكفى أن يقرأ المرء هذا المقطع ليدرك فى ايقاعه ايقاع الحياة الرتيب الذى يغرق فيه بطلا القصيدة :

الليل سكرنا وكأسنا
ألفاظنا التى تدار فيه ثقلنا وبقلنا
الله لا يحرمنى الليل ولا مرارته
وان أتانى الموت ، فلأمت محدثا أو سامعا

أو فلأمت ، أصابعى فى شعرها الجعد الثقيل الرائحة
فى ركنى الليــل ، فى المقهى الذى تضيئه مصابيح حزينة
حزينة كحزن عينيها اللتين تخشيان النور فى النهار

واذا كانت القافية فى باقى هذه القصيدة تلعب دورا واضحا فى تأكيد الاحساس بالملل والرتابه، فانها بالتحامها بالعناصر الأخرى المكونه للايقاع وارتباطها الناجح بالمعنى تؤدى وظيفة جمــاليه متمايزة فى قصــائد مثل (أغلى من العيون) و (أحلام الفارس القديم) فتؤكد النبرة الغنائيه الصافيه فى المقاطع الاولى من هــاتين القصيدتين وتســاهم فى خلق ايقاع مختلف تماما رغم أن الوزن فى كل هذه القصــائد يقوم على تفعيلة الرجز •

وثمة وسائل أخرى يلجأ اليها صــلاح عبـد الصبور لتنويع الايقاع واثرائه فى نفس الوقت، ومن هــذه الوسائل « التكرار » الذى ينتشر فى شعره بشكل ملحوظ ، وتختلف صوره من تكرار كلمه الى تكرار مقطع أو صورة جزئية أو مركبة يؤكد تكرارها معنى بعينه يريد الشاعر أن يتكىء عليه لاهميته فى القصيدة ، كما نجد مثــلا فى كلمة « الحياة » التى تتكرر أكثر من ثمانى مرات فى المقاطع الأخيرة من (شنق زهران) ، أو كلمة « اللؤلؤة » التى تتكرر فى (قصيدة حب) ، وقد تتكرر المقاطع كما يحدث فى (أغنية للشتاء) و (أحلام الفارس القديم) و (الملك لك) وربما كانت القصيدة الأخيره تقدم مثلا من أنجح أمثلة التكرار فعندما تصل تجربتها الى الذروة :

وأدركت يافتنتى أننا
ومن موته انبثقت صحوتى
كبار على الأرض لا تحتها

يلجأ الشاعر الى تكرار مقطع (الملك لك) الذى يساوى تفعيلة الرجز (مستفعلن) وهو مقطع يختلف وزنيا عن القصيدة كلها – ومخالفة الوزن وتكراره فى هــذا المقطع لهما دورهما الهام فى القصيدة فهما يؤكدان موقف الرفض الذى تنتهى اليه التجربة ويثرياه بأن يلفتا انتباه القارىء الى النقطة الحســاسة التى تكشف معنى القصــيدة كلها • والتكرار بهذا الاستخدام له دلالة نفسية وصوتية قيمة ، وهو وسيلة تعلمها صــلاح عبد الصبور من الشاعر الانجليزى اليوت • وليس من قبيل المصادفة أن هذا المقطع يكاد يكون ترجمــة حرفية لمقطع اليوت

الذى يتكرر بصورة واضحة وبنفس الاســتخدام فى قصيدة الرجال الجوف •

وثمة وسيلة فنية لتنويع الايقاع تعلمها صلاح من اليوت أيضا وهى « الاشارات » أو مايسمى فى كتب البلاغة العربية بالتضمين • وهى وسيلة ألح عليها اليوت الحاحا شديدا ليخلق بها الاحساس

بالمفارقة عن طريق الصوت والمعنى بين حياة العصر الحاضر وحياة العصور الأخرى • (٩) ويستخدم صلاح التضمين فى قصيدته (الحب فى هذا الزمان) لتأدية نفس الغاية فيستعير بيتا تقليديا لشوقى ليبرز بوضعه فى قصيدته عنف الفارق بين الحب السلفى الذى يخضع للترتيب والحسبان لأنه ابن مجتمع جامد رزين :

نظرة ، فابتسامة ، فسلام

فكلام ، فموعد ، فلقاء

والحب المعاصر بسرعته الآلية وعدم عمقه وزيفه • والمفارقة التى يثيرها بيت شوقى ناجحة معنويا وصوتيا لأنها قائمة على اختيار ذكى لهذا البيت الذى يثير فى القارىء احساسا واضحا برزانة الحب القديم وبطئه • ولكن عندما يبلغ تأثر صلاح باليوت أشده ويضمن قصيدته (بودلير) سطرين من قصيدة لهذا الشاعر بعنوان (الى القارىء) جعلهما اليوت خاتمة للجزء الأول من قصيدته (الأرض الخراب) فان القارىء يصدم على الفور لهذين السطرين الفرنسيين لأنه لايعرف معناهما والايقاع - كما قلنا - أمر لا يمكن أن يتم بدون فهم واضح لمعنى الأسطر أو على الأقل للنغمة العاطفية العامه • قد يقال اننا ازاء الشعر الأجنبى الذى لا نفهم لغته ، نستطيع أن نحس بنغمته العاطفية لأن القارىء أو المنشد يخلع عليه تنغيما معنويا خاصا ينبع من معرفته لمعناه ، فنستطيع نحن بالتالى أن نحس بالمعنى ولكن ماذا يحدث مع القارىء الذى يقرأ هذا الشعر دون أن يستمع اليه ناهيك عن أنه لا يفهم لغة الأسطر المضمنة ؟!•

- ٥ -

ولا يتوقف ثراء الايقاع عند صلاح عبد الصبور على التنويع فى أطوال الأسطر أو استخدام التكرار والتضمين بل يتعدى هذه الوسائل الى التنويع فى الوزن نفسه ، وأعنى بهذا أن يتعامل الشاعر - موسيقيا - داخل القصيدة الواحدة مع أكثر من تفعيلة بحيث تنقسم القصيدة الى أجزاء كل جزء له ايقاعه الخاص به والذى يلتحم فى نفس الوقت مع باقى الأجزاء ويتجاوب معها مكونا بناء ايقاعيا أكثر تعقيدا من الغنائية البسيطة الموحدة الوزن • ولكن ماهو الأساس النظرى لهذا التنويع ؟ لادراك هذا ينبغى أن نتوقف قليلا عند البناء الدرامى للقصيدة •

يقول الناقد الأمريكى كلينث بروكس « ان الشعر يهبنا المعرفة بأنفسنا فيما يتعلق بعالم التجربة وبالعالم الذى نتمثله لا بطريقة احصائية وانما بمصطلحات الغايات والقيم الانسانية • والتجربة التى ينظر اليها فى ضوء هذا الاعتبار هى تجربه درامية ؛ درامية فى تماسكها ، واحتوائها لعملية ما ، وفى تشكيلها لجهد انسانى يبغى الوصول - خلال صراع - الى المعنى » • وعلى هذا الأساس يمكن القول بان كل الشعر حتى ما يتضمنه من غنائيات قصيرة أو قطع وصفية خالصة يحتوى تنظيما دراميا • وهذا أمر يتضح عندما نتأمل كيف ان كل قصيدة تتضمن متحدثا ، سواء أكان الشاعر أو أى كائن آخر توضع القصيدة على لسانه ، وأنها تقدم تأثر مثل هذا الشخص بموقف أو مشهد أو فكرة • وبهذا الفهم يمكن بل يجب - كما يقول بروكس - أن تعد كل قصيدة دراما صغيرة (١٠) ولكن اذا كانت كل التجارب الشعرية تجارب درامية فهناك فارق بالطبع بين تجربة بسيطة تقوم دراميتها على موقف واحد يجسد كل أبعادها ، وتجربة أكثر تعقيدا تقوم على عدة مواقف أو أفكار تتصارع فى داخلها تصارعا يشكل معناها الكلى الذى يتميز بتركيبه وتعقد أجزائه • ويفرض النوع الأخير عادة تنوعا واضحا فى استعمال الأوزان وتعقيدا أكثر فى الايقاع • وهو أمر لم يظهر فى الشعر المعاصر فقط وانما وجدت صور ناجحة له عند بعض المهجريين مثل ايليا أبى ماضى فى قصيدته (الشاعر والملك الجائر) التى نشرت فى مجلة الرسالة (مارس ١٩٣٣) •

ويمكن ادراك الفرق بين النوعين فى شعر صلاح عبد الصبور عندما نقارن بين قصيدتين مثل « رسالة الى سيدة طيبة » و « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » • فالقصيدة الأولى تقدم موقفا انفعاليا واحدا يمكن تلخيصه - رغم ما فى هذا من خطر - فى أن القوة التى تنبت الحياة

٩ - ماتيس : اليوت الشاعر الناقد (ترجمة احسان عباس) ص ٩١

10 — Cleanth Brooks : **Understanding Poetry,** New

وتمنحها هى نفسها التى تدمرها وتقضى عليها ، وهـذا أمر يزرع فى نفس الشـاعر حـزنا ميتافيزيقيا بعيد الأغوار • وعن هـذا المعنى الأساسى تتخلق ثلاث صور تسير فى مسارب جزئية متنوعة الا انها تصب فى النهاية فى المعنى الأساسى وتثريه ، فالشمس التى تمنح الحياة للوردة هى نفسها التى تميتها وقدا وتباريح ، والريح التى تحبب للطـائر الآفاق الممتـدة هى نفســها التى تلقيه للسـفح محطما مقصوص الريش ، والحبيبة التى تلهم الشاعر البسـيط أنغـامه الخضراء هى نفسـها التى تمزق أوتاره فتصبح أنغاما سوداوية ، ودلالة هذه الصـور الثلاث تنبع وتصب فى موقف واحد هو محصلة للتصارع الأبدى بين فكرتى الميلاد والموت •

ووحدة الموقف الانفعالى فى هـذه القصـيدة فرضت عليها اطارا وزينا واحدا يقوم على تفعيله المتدارك التى ينوع الشاعر فى بنيتها الداخلية عن طـريق الزحافات والعلل وتوزيع الأسـطر والقوافى ولكنه تنـويع فى اطار وحـدة وزينة واحـدة

أما (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) فتقدم نوعا مختلفا من المعنى أكثر تعقيدا وتركيبا من سابقه • وتكاد هذه القصيدة أن تكون أبلغ تلخيص لموقف الانسان العربى المعاصر كما يراه صـلاح ، فالملك عجيب ليس الا رمزا مجسـدا للانسان العـربى الذى يحمل تراثه على كتفيه ويحاول ، رغم أثقال هذا التراث وقيام كثير من جوانبه على الزيف والسفسطة والنفـاق ، أن يشق طريقه خـلال العـالم المعاصر بحثـا عن الحقيقة المطلقة التى تمنحه ـ لو عثر عليها ـ سر وجـوده وما يرادفه من يقين يخـلع على عالمـه المضطرب المعنى والنمط اللذين يفتقر اليهما • والقصـيدة ـ بهـذا الفهم ـ تقـوم على موقفين أساسيين تتـداخل فيهما بعض الأفكار الجزئية التى تتفاعل جميعا تفاعلا يحدد مسـار المعنى ويفرض طبيعته الدرامية المركبة • وكان نتيجة تعدد المواقف والأفكار المتفاعلة فى هذه القصيدة تعـددا وتفاعلا فى الأصوات التى تعبر عنها ، بحيث فرضت كل فكرة صورتها الوزنية الخاصة التى تتفاعل وتتجاوب مع غيرها لتخلق بنـاء ايقاعيـا ينبع تركيبه وتعقيده من طبيعة معنى القصيدة •

ومن الواضح ان قصيدة مثل هذه تتطلب مهارة تكنيكية أكبـر من تلك التى تتطلبها الغنائيـة الصافية ـ اذا صح التعبير ـ ولذا لم يصل صلاح عبد الصبور الى تحقيق هذه القصيدة الناجحة الا بعد محاولات وتجارب متعددة تراوحت بين الفشل التام أو النجاح النسبى فى قصائد مثل (الظل والصليب) و (الحب) و (الحرية والموت) فى ديوانه الثانى • لذا تستحق هذه القصيدة اهتماما خاصا لا لاهميتها فى شـعر صـلاح وحده بل لأهميتها فى شعرنا المعاصر كله •

تبدأ القصيدة بصوت الملك يقدم نفسـه فى مقطع موجز مكثف ثم ننتقل فى المقطع الثـانى الى مشـهد قصر أبيـه الذى يضـبح بالمحاربين والمنافقين :

من بينهم مؤدبى الأمين « جورجياس »
وكان لوطيا مسيحيا

والوزن فى هذين المقطعين يقوم على تفعيلة الرجز • وفى المقطع الثالث نسـمع صـوت جورجياس يردد تعاليمه ووعظه ، وهنـا يتغير الوزن وننتقل الى تفعيلة المتدارك لأننا ازاء صوت آخر غير صـوت الملك • وتتوالى مناقشـات جورجياس السفسطائية وتعاليمه الوعظيـة فى ايقاع رتيب يؤكده الشاعر بتكرار القافية تكرارا واضـحا • وفى المقطع الرابع يتحدث الملك عن شبقه للنساء الذى ورثه عن أبيه وهنـا يتغير الايقاع مرة ثالثة ويصبح الوزن هو المتقارب ، وينتهى المقطع بموت الملك الوالد والدموع تسيل على وجنتيه :

وفى كفه مزقة من رداء حرير

ويأتى المقطع الخامس بمشهد العزاء والتهنئة لتولى الملك الإبن سـلطان المملكة ، وهو موقف تقليدى يقوم فى أساسه على النفاق والتملق ، ومن ثم يبدأ بصوت الملك مرة أخرى :

« **مات الملك الغازى** »
« **مات الملك الصالح** »

وهى بداية تحمل فى طياتها سخرية واضحة من الموقف كله ، فالملك الصالح كان منـذ عدة أسـطر غارقا فى الجنس حتى الثمـالة ومع ذلك :

وقف الشعراء أمام الباب صفوفا
وتدحرجت الأبيات ألوفا
تبكى الملك الطاهر حتى فى الموت
وتمجد أسماء خليفته الملك العادل

ويمكن للقارىء أن يلاحظ أن الوزن هنا هو المتدارك وهو نفس الوزن الذى كان مصاحبا لتعاليم جورجياس ووعظه الذائف، وتكرار الوزن على هذه الصورة له وظيفته المعنوية الهامة ، فهو يشير بطريقة غير مباشرة الى أن كلا الموقفين - الوعظ والرثاء - يقوم فى أساسه على الزيف والنفاق .

ويقتبس الشاعر بعد ذلك أبياتا تقليدية لابن نباته - من الطويل - ومن الغريب أن هذا الشاعر كان معروفا بكثرة تضمينه الأبيات القديمة والعباسية فى شعره ، وربما كان صلاح يقصد من وراء اختياره لهذا الشاعر بالذات تأكيد الاحساس بزيف المدح ؛ فالشاعر الذى يستعير من الآخرين لايمكن أن يكون رثاؤه أو مدحه صادقا . ثم يطول التضمين حتى يشعر القارىء بالملل من هذه الأبيات وقوافيها التى لاتنتهى ، وهذا مايريده الشاعر بالضبط ليسخر - على لسان الملك - من الموقف والرثاء معا :

ما أضجر هذى القافية الميمية

لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم ويلجأ الشاعر الى حيلة فنية ليؤكد هذا الاحساس بالملل والرتابة وذلك بتدخل صوت الملك وتعليقه على كل شطر من أشطر الأبيات التقليدية (صوت حيران) (صوت فرحان) (صوت ريان) الخ . وهو تعليق يثرى بتكرار قوافية النونية احساس الملك بالسخرية والملل من زيف الموقف ورتابته معا .

ويصور المقطع الأخير رحلة الملك فى البحث عن اليقين الذى يبدأ من استغراق فى الجسد لا يوصل الى شىء وكأنه كان سرابا أو زبدا ثم عالم الخمر والأفيون - وهنا ينظم صلاح بيتا تقليديا من الكامل - ثم تزداد سرعة الايقاع ويتحول الوزن الى المتدارك ليتناسب مع هذيان الملك بعد غيابة الكؤوس والحشيش والأفيون، وتكثر الاضطرابات الوزنيه داخل بنيه التفاعيل وتنعدم الوقفات الداخليه او تكاد حتى تتاح أكبر فرصة لابراز التدفق المحموم لكلمات الملك :

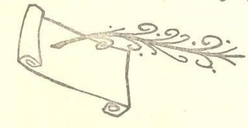
... النجم . النجم القطبى
الدب القطبى الأبيض
صارت قططى دببه
يخطو نحوى الدب القطبى ليأكلنى
أو يأخذنى ليعلقنى فى فكه
أتخيل أنى قد علقت بفك الدب الأبيض
أنى أتدلى من أسنان الدب الأبيض
ياخدام القصر .. وياحراس .. ويا أجناد
وياضباط .. وياقادة
مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة
كى يسقط فيها ملككم المتدلى .

وهنا تأتى وقفة تريح القارىء من اندفاعه العنيف مع الأسطر وتنتهى القصيدة بسطر واحد يلخص المواقف المتصارعة ويلقى الضوء عليها :

سقط الملك المتدلى جنب سريره

وبرغم أن السطر من نفس الوزن السابق الا أن قارىء القصيدة يشعر بتغير الايقاع فيه تغيرا جذريا عما سبقه . ولا يمكن للمرء أن يرد هذا التغير الا الى طبيعة المعنى الداخلى للأبيات نفسها وتغير طبيعة البيت الأخير عما سبقه .

ويمكننا ان نقول فى النهاية ان مذكرات عجيب ابن الخصيب ليست الا محصلة خصبة للتفاعل المعنوى واللفظى الناجح ، وهو تفاعل يشير - بدوره - الى اكتمال القدرات الفنية عند الشاعر ووصوله الى أقصى درجات التمكن من صياغة تجاربه فى أفضل نسق يلائم معناها .





عن الموسيقى فى الجزائر

بقلم : د. سمحة الخولى

فى رمضان من هذا العام أقيم بعاصمة الجزائر المهرجان الثانى للموسيقى الأندلسية ، واشتركت فيه فرقة الموسيقى العربية مع فرق مماثلة من الدول العربية والصديقة . وقد كانت الرحلة الى الجزائر فرصة مواتية للاطلاع على واقع الموسيقى فى بلد شقيق انتزع استقلاله بالنضال المجيد ، وهو اليوم بسبيل استعادة لغته وعروبته ، ولكنه كان دائما محافظا فى أحلك الظروف على تراثه الموسيقى التقليدى . وقد كانت تلك الرحلة مجالا طيبا للوقوف على بعض المعلومات عن الموسيقى فى الجزائر ومدارسها المختلفة ، قديما وحديثا ، والسياسة التى تنتهجها البلاد اليوم لبناء نهضتها الجديدة .

كان مهرجان « الموسيقى الأندلسية » حدثا ثقافيا له مغزاه فهو علامة مضيئة على طريق بناء النهضة الثقافية الجديدة بعد التحرير ، فالجزائر تتبع اليوم سياسة عمادها الاعتداد بالتراث القومى ، والتراث القومى الموسيقى فى الجزائر ينحصر فى تراث الموسيقى الفنية الأندلسية من جانب وفى الموسيقى الفولكلورية من جانب آخر .

والموسيقى الأندلسية تحتل مكانة فريدة فى الحياة الموسيقية للجزائر وسائر بلاد المغرب العربى ، ومع أن تونس والجزائر والمغرب تشترك جميعا فى هذا التراث الموسيقى ، الا أن لكل منها طريقتها ولهجتها فى أداء الموسيقى الأندلسية . ولاشك أن للبيئة أثرها فى ايجاد تلك الاختلافات المحلية ، فى حصيلة الموسيقى الأندلسية ، الا أن تلك الاختلافات ترجع كذلك الى أصول تاريخية قديمة .

كان الفتح الاسلامى نقطة تحول كبيرة فى تاريخ الموسيقى العربية والاسبانية على السواء ، فقد ترك العرب بصماتهم الباقية على الفن الأندلسى عامة والموسيقى خاصة ، حيث لازالت الموسيقى فى جنوب أسبانيا ، الأندلس ، تنفرد حتى اليوم بطابع خاص يميزها عن الموسيقى فى سائر أنحاء أسبانيا ، وهذه حقيقة لا جدال حولها ، يفسرها المؤرخون الموسيقيون بما أخذته الموسيقى الأندلسية عن الموسيقى العربية ، خلال قرون الفتح الاسلامى : من ايقاعات مركبة ، ومن سلالم موسيقية تستخدم أبعادا أخرى غير التون الكامل ونصف التون (وهما وحدهما عماد السلالم الغربية) ، وبصفة خاصة أسلوب « الزواق » أو الزخرف المنمق للخط اللحنى الغنائى .

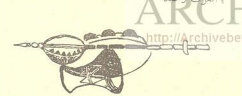
واذا كانت الموسيقى الأندلسية قد اعتمدت قديما على ملامح ومقومات الموسيقى العربية فى المشرق ، الا أن الموسيقيين العرب فى الأندلس — وعلى رأسهم زرياب ومن جاؤو بعده مثل علون وزرقون وغيرهم — قد أضافوا الى هذا الأساس العربى اضافات فنية قيمة ، هذه الاضافات هى التى صبغت الموسيقى الأندلسية بصبغتها المحلية المتميزة ، وطوعتها للاحتياجات الجمالية للبيئة الأندلسية — ولذلك فتراث الموسيقى الأندلسية المزدهر ، لم يكن مجرد امتداد للموسيقى العربية كما تمارس فى المشرق ، ولكنه تميز عنها باضافات

وعناصر أصيلة باقية ، مالبثت أن انتشرت بدورها فى أنحاء المشرق العربى ، ومن أوسعها انتشارا فن الموشحات الأندلسى الأصـــل • فالموسيقى الأندلسية اذن تمثل جانبا من جوانب موسيقى الحضارة الاسلامية له ملامحه الخاصة كما أن له مدارسه ومذاهبه الخاصة •

ولقد نشأت فى الأندلس ابان الحكم الاسلامى عدة مدارس فنية وموسيقية لكل منها أسلوبها المتميز وأشهرها مدارس أشبيلية وقرطبة وغرناطة وفلنسية ، وفى القرن الخامس عشر عندما سقطت غرناطة ، وفد الى المغـرب العـربى عدد كبير من مهاجرى الأندلس حاملين معهم موسيقاهم ، وكان نصيب الجزائر فى هذه الحركة ، أن قدم اليهـــا موسيقيون من قرطبة وغرناطة ، أما تونس فقد وفد اليها الموسيقيون من أشبيليه ، بينما قصد الى المغرب فنانون من فلنسية وغرناطة •

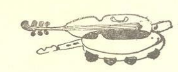
ورغم أن هذه الهجرة الفنية ترجع الى أكثر من خمسة قرون ، الا أنهـــا لازالت تشـــكل تراث الموسيقى الأندلسية فى كل بلد من بلاد المغرب العربى بل وفى المراكز المختلفة له داخل الجزائر نفسها ، فبقـــدر ما أتيح لنـــا من فرصة سريعة للاستماع الى الموسيقى الأندلســـية فى تلمسان (بالجزائر) ، دهشنا لما يغلب عليهـــا من رتابة وبطء وزهد فى حلاوة الصوت الغنائى وكأنما تتحاشى الفرق التلمسانية جمال الصوت ، وان كانت تهتم بزخرفة اللحن الغنائى • أما قسنطينة ، فهى مدينة عاشت فيها التقاليد العربية حياة متصلة ، ولذلك لم تتأثر كثيرا بتيـــار « الفرنسة » الذى اجتاح البلاد ، ولاشك أن موقعها الجغرافى المنيع فوق صخرتها العـــاتية كان من العوامل التى حفظتها بمعـــزل عن التيـــارات الأجنبية • وهنـــاك فى قسنطينة استمعنا الى أسلوب فى الغناء الأندلسى يبتعد كثيرا عن جفاف الأسلوب التلمسانى ، كما يفوق أسلوب الجزائر العاصمة وهى ثالث مراكز الغناء الأندلسى فى بلاد الجزائر ، ففى قسنطينة أعجبنا بأصوات المغنين (ولم نسمع فى الجزائر من المغنين الا الرجال فقط) القوية اللامعة كما أعجبنا بأسلوب أداء « النوبات » الأندلسية بصفة عامة ، فهى تعزف عزفا فيه نشاط وتدفق ، يفوق ماسمعناه من فرق تلمسان ومن بعض فرق الجزائر العاصمة • وتعزى هذه المدارس الجزائرية الثلاث على ماعلمنـــا الى أثر الموســـيقيين الوافدين من الاندلس فقد كان التأثير الغالب على مدينتى الجزائر وتلمسان قرطبيا ، بينما كانت قسنطينة بحكم قربها من تونس متأثرة بالمدرسة الأشبيلية •

وتشترك المدارس الجزائرية الموسيقية الثلاث فى رعايتها لتراث الموســـيقى الأندلسية المتمثل فى « **النوبات الأندلسية** » ، و « **النوبة** » أرقى أنواع التأليف الموســـيقى فى هـــذا التراث التقليدى المتوارث فى شتى أنحاء المغرب العربى ، غير أن تفاصيل « النوبة » وتركيبها الداخلى يختلفان من بلد لآخر ، فالتونسيون يمارســـون « النوبة » بطريقة تختلف عن الجزائريين وعن المغاربة ، وقبل أن نبين ماهيـــة هذه الطرق المختلفة ينبغى أن نوضح أن « النوبة » عمل موسيقى طويل يتألف من عدد من المقطوعات العزفية والغنائية متباينة السرعة والايقـــاع ، ولكنهـــا متحدة فى المقام أو « الطبع » ، وهى أشبه ماتكون بالسويت Suite فى الموسيقى الغربية ، وان اقتصرت السويت على العزف وحده •



والنوبة فى الأندلس شىء مختلف تماما عما كان يسمى فى الشرق فى العصور الوسطى بنفس الاسم ، اذ كانت النوبة فى البـــلاد الاسلامية الشرقية نوعـــا من الموســـيقى الاســـتعراضية العسكرية ، ومظهرا من مظاهر الأبهة والسلطان لا يتمتع به الا الأمراء • أما فى بلاد المغـــرب فالنوبة الأندلسية صيغة فنية راقية تجمع بين أهم أنواع العزف والغنـــاء التقليدى فى ترتيب خاص متوارث يبدأ دائما بالمقطوعات التمهيدية البطيئة ثم يتصـــاعد فى السرعة والخفة قـــرب الختام •

وتتألف النوبة عامة من خمسة أقسام رئيسية





تحيط بها وتتخللها مقطوعات أخرى ثانوية أو استيخبارية ، تمهد لها أو تربط بينها ، (كما هو الحال فى السويت) • وللنوبة عند أهل الجزائر ترتيب خاص فهى تبدأ عادة « **بالدائرة** » وهى مقدمة للغنـــاء والالات ، يليها « **الاستخبار** » أو مستخبر الصنعة ، وهذا يناظر التقاسيم عندنا ، ثم تأتى «**التوشية**» وهى افتتاحية يليها «**المصدر**» وهو يشبه البشرف فى التسميات الشائعة عندنا • ثم يأتى « **البطايحى** » أو مجموعة البطايحيات ، وهى مقطوعات غنائية من قبيل الموشحات عندنا ، وبعد ذلك يسمع « **الدرج** » وهو قسم غنائى يمتاز بايقاعه الثلاثى السريع ، تعقبه «**توشية الانصراف**» وهى فاصل آلى بحت يمهد لختام النوبة بعد غناء « **الانصرافات** » **و** « **المخلص** » وهى من الموشحات الخفيفة المتحركة •

أما الفرقة الموسيقية التى تضطلع بأداء النوبة فهى فرق محافظة فى تكوينها ، اذ تعتمد أساسا على الالات الشرقية كالعود والكمان ، ويمسك راســيا مثل الربابة ، والنـــاى وقد يستبدل « بالغيطة » ، والقانون وبعض الآلات الايقاعية كالدف • والفرق الموسيقية الاندلسية بالجزائر لا تدخل آلات الأركسترا الغـربية مثل التشللو والكنتر باص الا فى حالات نادرة ، وتقوم الفرقة الموسيقية كلها بالعزف والغناء فى آن واحد ، وقد ينفرد بالغناء مغن أو اثنان والانطباع العام الذى تتركه فرق الموسيقى الأندلسية فى الجزائر أنها قطعة من التاريخ بعثت توا الى الحياة ، والى جانب الآلات الشرقية المعـــروفة تظهـر بالفرق آلات موسيقية غريبة من نوع الآلات التى نشاهد فى لوحات مصورى عصر النهضة •• فهناك مثــلا **الكويترة** وهى آلة قديمة ، من نوع العود وهى التى أعطت اسمها للجيتار وهى فى حقيقتها صورة أصغر وأطول من جسم العود ، ولازالت تحتفظ بالأوتار الأربعة (وهى التى زادها زرياب فى القرن التاسع وترا خامســـا) ، وهناك كذلك **الماندولة** وهى آلة يشبه صندوقها المصوت الشكل البيضاوى للعود ولكنه مسطح مثل الجيتار ، كما تستعمل من الآلات الأخرى الحديثة الماندولينة والجيتار • ويبدو أن الذوق الموسيقى الجزائرى أكثر ميلا الى رنين الآلات الوترية التى تعزف بالنبر ، أما الالات الوترية ذات القوس فهى أقل فى عددها وأهميتها فى الفرق عندهم • ولازالت آله الكمان تمسك رأسيا ، أى مستندة على ركبة العازف بنفس الطريقة التى كانت تعزف بها فى أوربا فى العصور الوسطى فصيلة الرباب ، وهى الطريقة السائدة فى الموسيقى الشعبية فى كثير من بلاد الشرق الأوسط حتى الآن •

ومن العجيب فى الفرق الجـزائرية أن جميع العازفين يقومون بالانشاد أيضا فى نفس الوقت ، وهو أمر لا يسمح باختيار أصوات ممتازة تختص بالغناء وحده ، ولعل هذا اليسر فى الأداء هو الذى عاون على انتشار الموسيقى الأندلسية كهواية بين الشباب ، وهذه الفرق الخاصة بالهواة هى التى كانت موضع المسابقة فى المهرجان وهى التى توزع عليها الجوائز المالية تشجيعا لها وحفزا لرفع مستوياتها •

والسلم الأســاسى للموسيقى الأندلسية فى الجـزائر يختلف عن السلم السائد فى الموسيقى العربية فى بلادنا وفى سوريا ولبنان والعراق ذلك أن بعد الثالثة المتوسطة الذى يسمى تجاوزا ثلاثة أرباع الصوت ليس مستعملا عندهم استعمالا علميا منظما ، وان كان يرد أحيــــانا فى سياق العزف • والغناء بشكل تلقائى غير مقصود •

وبالرغم من تغلغل آثار الاستعمار الفرنسى الى أعماق الثقافة القومية فى الجزائر الا أن الموسيقى الأندلسية بالذات صــمدت أمـام هذا التيار وحافظت على كيانها وتماسكها على مر الزمن ، وظلت حية فى نفوس الجزائريين ، تعيش فى حياتهم اليومية ، مع كل ما طرأ عليها من أسباب الحضارة الحديثة ، فتاريخ الموسيقى الأندلسية فى الجــزائر تاريخ خصب متصل حافل ، لم تعترضه فترات الذبول والاضمحلال التى اعترضت مسار تراث الموسيقى العربية فى بلادنا ، وكادت

تعصف بهـا لولا أن تداركته أخيرا تلك الجهود العلمية المركزة التى تعاونت على بعثـه ونشره واقامة دراساته فى مصر على أسس صحيحة ، وتنقيته من الشـوائب التى دخلته تحت اسم التجديد ٠ فالموسيقى الأندلسية فى الجزائر تمثل تيارا حيويا متدفقا ومتصلا بمنابعه الأصيلة ٠

ولكن هل هذا التمسـك الشـديد بتراث الموسيقى الأندلسية يدل على الجمـود ؟ وهل ستظل الجزائر تمارس نفس الفن الذى مارسه الأجداد منذ قرون بعيدة ؟ وهل تظل الموسيقى الأندلسية على حالهـا الأولى بعيدا عن ضرورات التطور ؟

هذا هو ما أجـابت عنـه الحفلة الختامية للمهرجان اجابة جزئية ، حين قدمت **أركسترا الاذاعة السيمفونى الجزائرى** فى توزيع هارمونى وأركسترالى Arrangement لاحدى النوبات الأندلسية الكلاسيكية ، وقد أسند دور المغنى ، بكل مايؤديه من زخارف صوتية أنيقة الى آلة فيولينه منفردة (صولو) ، وقد قام بهذا التوزيع الهارمونى شاب جزائرى درس الموسيقى فى الكونسرفتوار الجزائرى هو مرزاق بو جميعة ، وهو واحد من جيل جـديد من الشباب الذى يدرس فنون الموسيقى العـالمية عزفا وتأليفا وقيادة أركسترالية فى الكونسرفتوار البلدى على يدى أساتذة محليين وأجانب ، ونذكر من أبناء هذا الجيل الجديد عمارى معمر ، وعبد الوهاب سليم والشريف القرطبى وغيرهم وهؤلاء الشبان يمثلون اتجـاها جديدا يسـعى الى الربط بين دراساتهم للموسيقى الغربية وبين تراث الموسيقى الأندلسية ٠ ولست أدعـى أن هـذه النـوبة الأندلسية الموزعة أركستراليا كانت عملا فنيـا خلاقا ، أو أنهـا تسير على النهج الفنى القويم الكفيل بخلق نهضة موسيقية حقيقية ، ولكنها مع ذلك بادرة تدل على تطلع الجزائريين الى تطوير موسيقاهم والى محاولة للانطلاق بها نحو آفاق فنية وانسـانية أرحب من هـذه الآفاق المحلية والتاريخية المحدودة ٠

والكونسرفتوار الجزائرى فى العـاصمة تابع للبـلدية ، أى أنه لم يرق بعـد الى مستوى كونسرفتوار الدولة ، ومع ذلك فهو مستكمل لكل الأقسام الدراسية الموسيقية ، فهناك الى جانب القسم الكبير الخاص بالموسيقى الأندلسية أقسام لعزف الآلات الغـربية الأركسترالية والبيانو ، وقسم للأصوات الغنـائية الأوبرالية ، وتتألف هيئة التدريس به من بعض الجزائريين وعدد من الأساتذة الأجانب أغلبهم من الفرنسيين ٠ ويدير هذا المعهد منذ التحـرير أحد مشـاهير مغنى الموسيقى الأندلسية هو محيى الدين باشتارزى ، كمـا يشرف على الفرقة الكبـيرة للموسيقى الأركسترا السيمفونى الصـغير (٣٥ عازفا) الأندلسـية التابعـة للكونسرفتوار ٠ ويعـد التابع للاذاعة الجزائرية من ثمرات الكونسرفتوار فقد تخرج معظم عازفيه فى هذا المعهـد ، وهذا الأركسترا رغم حداثة نشـأته قد بدأ يقدم **حفلات عامة من الموسيقى السيمفونية** تحت قيادة قائد جزائرى شاب درس كذلك فى نفس المعهد٠

ولوزارة التربية والتعليم الجزائرية قسـم خاص **للتربيـة الموسـيقية** يشرف على تدريس الموسيقى للتـلاميذ فى مدارس التعليم العام ، ولكنه يواجه صعوبة كبرى بسـبب النقص فى اعداد المدرسين المتخصصين ٠

وقد صـدر فى مطلع هذا العام قرار بانشاء معهد موسيقى جديد هو « **المعهد الوطنى للموسيقى والرقص** » ، وهو كما فهمنا معهد للبحث العلمى والدرسات الموزيكولوجية فى شئون الموسيقى الأندلسية والشعبية والرقص الشعبى ، مهمته بحث كل مايتصل بجمع الموسـيقى وتدوينهـا وتحقيق تراثها وأبحاثها ، ووضع المناهج للتربية الموسيقية ٠ ويشرف عليه موسـيقى جـزائرى متخصص ، ولاشك أن انشـاء مثل هذا المعهد ليدل على نظرة علمية عصرية جادة سيكون لهـا أثرها فى ارسـاء الأسس الصحيحة لمستقبل الموسيقى فى الجزائر ٠



الظواهر الطبيعية

لشواطئ الدلتا وأخطارها

بقلم: د. محمد عبد الفتاح القصاص

● تتعرض شمال الدلتا الى خطر داهم يهدد بطغيان البحر على الشريط الساحلي الضيق الذى يفصله عن بحيرتي المنزلة والبرلس ، وبغرق ملايين الأراضي المنزرعة والمستصلحة .. فضلا عن توقف الصيد في هذه البحيرات، وتدمير القرى والمصايف والمدن الساحلية .

ويتناول هذا المقال بالعرض والتحليل العلمي هذه المشكلة القومية الكبرى التى يتحتم اعطاؤها أولوية أولى وصولا الى حل علمى متكامل لها .

١ ـ مقدمة :

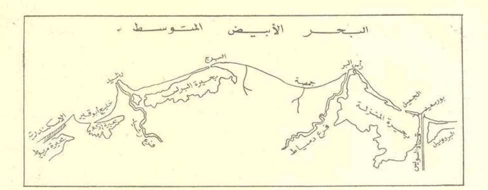
تتعرض شواطىء الدلتا لظاهرة التراجع نتيجة لتفاعل عدد من الظواهر الطبيعية . وتراجع خط الساحل يعنى أن البحر يغمر نطاقات من اليابس أى أن مساحة الدلتا تتناقص ، وهى ظاهرة تبدو مخالفة لسنن الأشياء ، ذلك لأن المألوف والمتوقع أن تكون دلتا الأنهار فى ازدياد وأنها تكسب للأرض اليابسة نطاقات من البحر .

والنظرة الأولى على خريطة الدلتا تبين أن خط الساحل الممتد من بور سعيد حتى أبو قير ، خط متموج نتيجة لوجود بروزات عند مصب دمياط ومصب رشيد وعند فتحة بحيرة البرلس وهى على الأرجح موقع فتحه لفرع من فروع النيل القديمة وهو الفرع السيبينى . وتدل هذه البروزات على اندفاع نحو البناء يبدو أكثر نشاطا عند فتحات النهر ، وهذه من الظواهر الطبيعية المألوفة .

ونحن نود فى هذا المقال أن نتناول الظواهر الطبيعية التى قلبت الميزان الطبيعى لحركة بناء الدلتا ، وأن نبين أخطار ذلك وننبه اليه أذهان القائمين على أمور المناطق الشمالية من الدلتا حتى يتولوا الأمر بما يدرأ الخطر ويقى البلاد من الضرر .

٢ ـ التفاعلات الطبيعية على خط الشاطىء .

تجتمع على خط الشاطىء ظواهر طبيعية متعددة يحدث بينها تفاعل طبيعى **الظاهرة الأولى** هى ما يجلبه النهر وخاصة فى مرحلة الفيضان السنوية (فيما قبل عام ١٩٦٦/١٩٦٧) من رواسب الطمى وهى خليط من الحصى والرمل والغرين وتندفع هذه الرواسب مع تيار الماء الذى يحملها من فتحات النهر نحو البحر ، فتتناثر بالانتقال من مجرى النهر المحدود الى حيز البحر الواسع وكذلك بقصور التيار الذى يحملها عند خروجه من الفتحة ، ونتيجة هذا هو ما يشبه الغربلة فترسب المواد الخشنة قرب الشط بينما تذهب المواد الناعمة الى مسافات متفاوتة فى البحر . **الظاهرة الثانية** هى فعل الأمواج التى تعيد بعض هذه الرواسب الى الشاطىء وتكومها عند خط الساحل أو تسحب بعض هذه الرواسب مع رجعة الموج الى قاع البحر **الظاهرة الثالثة** هو وجود تيار على طول خط الساحل يتجه من الغرب الى الشرق وهو سائد فى أغلب شهور السنة ، ويحمل هذا التيار جزءا من رواسب النهر معه فى اتجاهه نحو الشرق فيصل بها الى مسافات بعيدة نحو سواحل سيناء وفلسطين . ولقد تناول الدكتور نصرى شكرى أستاذ الجيولوجيات بجامعة القاهرة وعدد من تلاميذه هذه الرواسب المتراكمة على خط الساحل بالدراسة والتحليل الدقيق وأثبتوا أن رواسب طمى النيل لا تكاد تصل الى الاسكندرية غربا



ولكنها تصل بكميات عظيمة الى سواحل سيناء جميعا . **الظاهرة الرابعة** هى الرياح والزوابع التى تتعرض لها السواحل وللرياح أثرها فى تحريك الرواسب السطحية وانشاء الكثبان الرملية . **الظاهرة الخامسة** فى عدم انتظام توزيع الكثبان الرملية العالية على طول خط الساحل . نلاحظ أن المنطقة شرقى بوغاز البرلس حتى بلطيم وبعدها بقليل تتميز بكتل عظيمة من الكثبان الرملية يعرفها رواد مصيف بلطيم . أما المنطقة غربى بوغاز البرلس فليس فيها كثبان رملية تذكر . كذلك توجد الكثبان الرملية شرقى فتحة النيل عند رشيد ، وفى منطقة البصيلى وهى شرقى موقع فرع قديم من فروع النيل وعدم انتظام توزيع الكثبان الرملية يرجع الى أثر التيار الذى أشرنا اليه . ويعنى أيضا أن بعض المناطق ذات قدرة على تعطيل هجوم البحر وبعض المناطق الأخرى عارية من كساء الكثبان الرملية وليس يحميها من عدوان البحر شىء . **الظاهرة السادسة** هى الانخفاض التدريجى فى سطح أرض الدلتا نتيجة لتثاقل الرواسب الطينية ، ونتيجة لظاهرة عامة تشمل حوض البحر الأبيض المتوسط جميعه وهى هبوط بطىء فى سواحله الجنوبية يدل على ذلك تلك الآثار التى ترجع الى العصر الجريكورومانى من الموانى أو الانشاءات البحرية والتى أصبحت حاليا تحت سطح الماء ووجدها رحال الآثار فى شمالى افريقيا وسواحل مصر عند الاسكندرية وما غربها وفى بلاد الشام . نذكر فى هذا الصدد دراسة دقيقة أجراها أوديبو ونشرها فى عام ١٩١٩ عن عمق المياه التى غمرت بعض حجرات الدفن الرومانية فى منطقة الاسكندرية والتى أنشئت فى القرن الثانى الميلادى ، وخلص من هذه الدراسة التى استمرت ثلاث سنوات الى أن سطح البحر قد ارتفع بالنسبة لسطح الأرض بما يساوى ٢ر٦ مترا خلال الثمانية عشر قرنا الماضية أى بمعدل أربعة عشر سنتيمترا فى القرن الواحد . ومن الأمور المدهشة والتى تدل على فضل هذا العالم الأثرى أن العالم الأمريكى فاربردج نشر فى عام ١٩٦٢ دراسة مستفيضة معتمدا على ارصاد بحرية وفلكية استنتج منها أن مستوى سطح البحر يرتفع بالنسبة لمستوى سطح اليابسة بمعدل اثنى عشر سنتيمترا فى القرن الواحد وهو رقم قريب مما استخلصه أوديبو عام ١٩١٩ . ونود أن نقول هنا أن ارتفاع مستوى سطح البحر أو انخفاض مستوى سطح اليابسة فى مثل هذه الدراسة مسألة نسبية .

٣ ـ تاريخ بناء الدلتا
فى العصر الرباعى والفرعونى

أخذنا الجدول رقم ١ عن بول (جغرافية مصر الطبعة الثانية ١٩٥٢) وبه بيان على ارتفاع مستوى سطح البحر بالنسبة للمستوى الحالى (ا) والمسافة بين القاهرة وخط الساحل (ب) فى المراحل المتعاقبة من العصر الرباعى وما قبله بقليل ، أى فى غضون المليون سنة الأخيرة من العمر الجيولوجى على وجه التقريب .

جدول رقم ١

المستويات النسبية للبحر الأبيض بالمنزل (١) والمسافات التقريبية بالكيلو متر (ب) من القاهرة حتى خط الساحل (عن بول ـ ١٩٥٢) .

العصر		ا	ب
البليوسين الأخير	+	١٥٤	٢٥
البليوستيسين المبكر	+	١٠٣	٣٣
الحجرى القديم	+	٤١	٥٣
الحجرى الوسيط	+	١٨	٧٠
الحجرى المتأخر			
الزمن السبيلى المبكر	+	١٣	٨٥
الزمن السبيلى المتأخر	−	٤٣	١٨١
الزمن السبيلى الأوسط	+	٣	١٠٣
الحجرى الحديث	−	١٠	١٧٣
حاليا		صفر	١٧٠

والأرقام التى أوردها بول تقريبية وقد اعتمد فى استنباطها على دراسة مناسيب مصاطب النيل فى صعيد مصر وتحديد أعمارها التقريبية اعتمادا على دراسات آثار ما قبل التاريخ (العصور الحجرية وما قبل الأسر) وتتابع حضاراتها مما قام بدراسة علماء كثيرون أبرزهم ستانفورد وآركل · وقد تناول باحثون آخرون هذه الدراسة واقترحوا تعديلات تفصيلية على أرقام بول ولكن الصورة العامة والمقبولة هى أن الدلتا كانت خليجا بحريا وأن النيل بنى برواسبه عاما بعد عام وفى غضون قرون متتابعة أراضى الدلتا · وقد انخفض منسوب البحر الأبيض الى ما يساوى٤٣ مترا تحت مستواه الحالى فى الزمن السبيلى المتأخر أى منذ قرابة عشرة آلاف سنة ، ثم عاد الى الارتفاع حتى أصبح عند منسوب ١٠ أمتار تحت مستواه الحالى فى العصر الحجرى الحديث ثم ارتفع الى مستواه الحالى فيما بعد ·

وقد دلت الدراسات التاريخية التى أجراها داريس ونشرها متتابعة فى مجلة الجمعية الجغرافية المصرية فيما بين ١٩٢٨ و ١٩٣٤ ، أن قرى الدلتا ومدنها ظلت تزحف شمالا فى غضون العصر الفرعونى والعصر الرومانى ، مما يدل على أن الدلتا كانت فى طور البناء ، أى اكتساب مساحات جديدة تستنقذها من البحر · ودلت على ذلك الدراسات التى قام بها بوتزر ونشرها فى مجلة الجمعية الجغرافية المصرية عام ١٩٥٩ واعتمد فيها على الدراسات التفصيلية لرواسب الدلتا المصرية قام بها علماء أولهم جود الذى نشر نتائج أبحاثه فى مجلة الجمعية الملكية ببريطانيا عام ١٨٩٧ وفورتو الذى نشر نتائج بحوثه فى مجلة المعهد العلمى المصرى عام ١٩١٥ وعطيه الذى كتب مجلدا ضخما عن رواسب الدلتا نشرته مصلحة المساحة الجيولوجية المصرية عام ١٩٥٤ وغيرهم · وقد توصل بوتزر الى رسم خريطة لحدود الدلتا وحدود أراضى المستنقعات الشمالية خلال العصر الفرعونى المبكر وتبدو نطاقات عريضة من الدلتا معمورة بالمستنقعات ، ولسنا نشك فى أنها كانت مورد نبات البردى الذى اعتمدت عليه صناعة ورق البردى فى مصر القديمة · ثم امتدت شمالا فجفت تلك المستنقعات واختفى البردى ·

وبذلك لم يعد لدينا شك فى أن الدلتا استمرت فى مرحلة البناء والزيادة منذ بدأ نهر النيل يتخذ مجراه الحديث الى عهد قريب جدا فى الحساب التاريخى ·

٤ ـ تراجع ساحل الدلتا :

لوحظت ظاهرة تراجع ساحل الدلتا خلال القرن العشرين ·

ولعل أول شواهدها كان اختفاء عدد من سلسلة الطوابى والقلاع الساحلية التى كانت موجودة وأعيد ترميمها فى أيام الثورة العرابية · وقد كان ـ على سبيل المثال ـ على جانبى فتحة بوغاز البرلس قلعتان بقيت أطلالهما واضحة بين أمواج البحر حتى الثلاثينيات من هذا القرن ·

وقد قام عدد من العلماء بدراسات مقارنة على الخرائط القديمة والحديثة لعدد من المواقع الساحلية · مثال ذلك الدراسة التى قام بها الخبير الهولندى فاسيخ الذى استقدمته مصلحة الموانى المصرية فيما بين عام ١٩٦٢ وعام ١٩٦٤ على منطقة رشيد وجاء فى نتائج دراسته أن رأس رشيد الغربية تراجعت مسافة ١٦٥٠ مترا فى غضون ٦٥ سنة (من ١٨٩٨ الى ١٩٥٤) أى أن معدل التراجع حوالى ٢٤ مترا فى كل عام · وقد بنت مصلحة الموانى والمنائر منارة رشيد الجديدة عام ١٩٥٤ فى موقع يبعد عن موقع المنارة القديمه ٢٣٥٠ مترا بعد أن غمرت المياه موقع المنارة القديمة وابتلعها البحر · وتدل الخرائط القديمة على أن تلك المنارة كانت فى عام ١٨٩٨ على بعد ٩٥٠ مترا من شط البحر ·· مثل هذا يقال عن مواقع أخرى كالبرلس ودمياط · وقد أعدت

مصلحة المساحة المصرية مؤخرا باشراف الدكتور فؤاد الخولى مستشار وزارة الرى دراسة مقارنة لخط الساحل جميعه ، وهى دراسة على أعظم قدر من الأهمية وتدل على ظاهرة تراجع خط الساحل فى أغلب مناطق الدلتا •

٥ ـ لماذا تتراجع سواحل الدلتا :

ان تراجع الدلتا هو محصلة التفاعل بين الظواهر الطبيعية التى أشرنا اليها فى صدر هذا المقال ، كما كان بناء الدلتا هو أيضا محصلة هذه التفاعلات • فما الذى حدث فقلب الميزان من بناء الى هدم ؟

نقول بأن التراجع استمر خلال المائة سنة الماضية نتيجة للتغيرات التى أدخلت على نظام النهر نتيجة لأعمال ضبطه والافادة من مياه النيل فى الرى : القناطر الخيرية (١٨٦١) وغيرها من القناطر ، خزان أسوان (١٩٠٣) خزان سنار (١٩٢٥) خزان جبل الأولياء (١٩٣٧) ، خزان خشم القربة (١٩٦٢) ، خزان الروصيرص (١٩٦٤)، السد العالى (١٩٦٧) • أتمت هذه الانشاءات العظيمة حبس ماء النيل عن أن يتدفق بددا الى البحر • أنظر على سبيل المثال حسابات ولكوكس فى كتابه عن نهر النيل عام ١٩٠٤ ، وبه يقول ان متوسط تصرف النيل عند أسوان ٣٠٤٠ متر مكعب فى الثانية ، يستهلك منها صعيد مصر ٤٠٠ متر مكعب وتستهلك منها أراضى الدلتا ٤٥٠ متر مكعب وينجرف منها الى البحر ما يعادل ٢١٠٠ متر مكعب كل ثانية ، أى أن أكثر من ثلثى مياه النيل كانت تندفع الى البحر ، وهى فى اندفاعها هذا تحمل الغرين الذى يبنى الدلتا ، وهى فى اندفاعها هذا أيضا تدفع التيار البحرى الجارف الذى يمر من الغرب الى الشرق وهو من عوامل نحر الدلتا ، تدفعه بعيدا عن خط الشاطىء فتقيه من النحر •

ـ ولبيان كمية الطمى التى كان يحملها النهر الى شاطىء الدلتا فى كل عام نقول أن بول فى كتابه عن جغرافية مصر حسب وزن الطمى الذى يحمله النيل عند دخوله مصر (وادى حلفا) وعند وصوله القاهرة على النحو التالى :

	عند وادى حلفا	عند القاهرة
١٩٢٩	١٣٦ر١٣	٧٣ر٨١ مليون طن
١٩٣٠	٧٥ر٦٩	٤١ر٦٢ مليون طن

أى أن مياه النيل تفقد حوالى نصف حمولتها من الغرين فى رحلتها من وادى حلفا الى القاهرة ويرجع هذا الى أسباب كثيرة منها حجز خزان أسوان وسلسلة القناطر وشبكة الرى • ثم كان يصل جزء من هذه الرواسب مع المياه الخارجة من دمياط ورشيد •

أى أن العامل الجديد الذى طرأ على تفاعلات الظواهر الطبيعية عند خط الساحل هو تناقص كميات مياه النهر وتناقص مياه الرواسب النهرية التى كانت فيما قبل تصل الى الساحل والتى هى مادة بناء الدلتا • وبذلك أصبح الساحل عرضة لعوامل النحر البحرى دون أن تعوض هذا النحر الرواسب السنوية التى كانت ترد الى الساحل •

٦ ـ أخطار تراجع خط الساحل

تراجع خط ساحل الدلتا حقيقة واقعة ، وتنطوى على عدد من المخاطر العاجلة والآجلة •

• أول المخاطر العاجلة هو تدمير القرى والمنشآت السكنية المقامة على الساحل ، أبرزها مصيف رأس البر ومصيف بلطيم والقرى الساحلية التى يسكنها صيادو الأسماك • وهجوم البحر على مصيف رأس البر واضح لكل زائر وقد ابتلع البحر خلال السنوات الأخيرة عدة صفوف من العشش والمبانى وخاصة فى منطقة الرأس القريبة من فتحة دمياط • كذلك ابتلع البحر مناطق كثيرة من حقول المناطق الساحلية حيث كانت تزرع القرعيات والنخيل •

• ثانى المخاطر العاجلة هو علاقة ظواهر النحر الساحلى بمشكلة فتحات بحيرات الدلتا وهى المنزلة والبرلس وادكو • ذلك أن تلك الفتحات تتعرض للأطماء والتغير كنتيجة لتفاعلات الظواهر الساحلية التى أشرنا اليها ويضاف اليها هنا التغيرات اليومية والموسمية فى حركة التيارات الخارجة من البحيرات الى البحر أو الداخلة من البحر الى البحيرات • نذكر على سبيل المثال ما أورده تقرير خبراء هيئة قناة السويس فى دراساتهم الممتازة عن فتحة المنزلة (التقرير رقم ١٨ لعام ١٩٦٤) ، اذ راجعوا تاريخ الفتحة فقالوا بأنها كانت فى عام ١٨٨٧ باتساع مائة متر وعمق خمسة أمتار ، وأن موقع الفتحة كان فى ١٨٩٠ على بعد خمسين مترا

شرقى القلعة القديمة ، فأصبح فى ١٩٢١ على بعد ألف متر شرقى القلعة أى أن الفتحة تحركت شرقا بمعدل ثلاثين مترا فى السنة • وفى ١٩٢٢ حفرت فتحة صناعية باتساع ٢٠ مترا وعمق ثلاثة أمتار فى موقـع غربى القلعة ، وفى سنة ١٩٢٦ كانت هذه الفتحة الصناعية قد تحركت شرقا وتسببت فى هدم القلعة • وطميت هذه الفتحة عام ١٩٤٢ وحفرت فتـحة صناعية جديدة شرقى الفتـحة الطبيعية الاولى وعمقت هذه الفتحة وبنى عليها قناطر لتنظيم خروج مياه البحيرة • وفى عام١٩٥٣ طميت الفتحة الطبيعية وتم تطهيرها صناعيا عام ١٩٥٥ وعادت وطميتعام١٩٥٦ • هذا الاضطراب فى فتحة بحيرة المنزله نجد مثله فى فتحة بحيرة البرلس وفى فتـحة بحيرة ادكو • واطماء هذه الفتحات يحرم أسماك البحيرات من الخروج الى البحر والدخول منه وهى تحركات تقتضيها دورة الحياة والتكاثر ، وبهـذا الحرمان تختل الحياة الطبيعية لعدد من الانواع الهامة التى تعتمد عليها الثروة السمكية للبحيرات • واطماء هذه البحيرات يحرم عمليات الصيد البحرى من الموانى الطبيعية وذلك ضمن الاسباب التى قعدت بالاهالى فى تلك المنـاطق عن أن يطوروا وسائل الصيد البحرى وبناء مراكب مناسبة لأعماله •

•• أما الخطر الآجل وهو افدح المخاطر ، فهو تعرض الشريط الساحلى الضيق الذى يفصل بحيرة المنزلة عن البحر ، والشريط الغربى الضيق الذى يفصل بحيرة البرلس عن البحر ، للانهيار ، وهو أمر نتـوقع حدوثه خلال السـنوات العشر القادمة • وبهـذا الانهيـار تتحول بحيرتا المنزلة والبرلس الى خليجين بحريين يهددان نطاقا واسعا بعرض الدلتا حيث تم خلال الخمسين عاما الماضية استصلاح واستزراع مساحات كبيرة من الارض • هذا الخطر الذى نرجو أن نعمل على درئه وتلافيه، يهدد جهـدا قوميا امتد الى نصـف قرن وما تزال أعمال الاستصلاح والاستزراع فى شـمال الدلتا تجرى بهمة مشكورة ودأب عظيم •

٧ ــ الجهود العلمية فى مجال دراسةهذه المشكلة:

تكونت فى المجلس الأعلى للعـلوم وفى وزارة البـحث العلمى لجان فنيـة ضمت صفوة الخبراء المصريين بالجامعات وهيئة قناة السويس ومصلحة الموانى والمنـائر ووزارة الرى ومؤسسة الثروة والحكم المحلى ، واستمر عمل هذه اللجان المتابعة فىظل المجلس الأعلى للعلوم فى أول الامر (١٩٥٨) ثم فى ظل جهد مشترك بين وزارتى البحث العلمى والحكم المحلى وهى اللجنة التى عقدت أول اجتماع لها على هيئة مؤتمر منذ أسابيع قليلة • والواقع أن لجانا فنية أنشئت لهذا الامر فى مصلحة الموانى والمنائر منذ أكثر من أربعين سنة ، أى أن المشكلة التى نتـحدث عنهـا لم تكن خافية عن الخبراء المصريين بل كانت موضع اهتمامهم المتصل •

ولقد بذلت مصلحة الموانى والمنـائر ومؤسسة الثروة المائية وغيرهما من الهيئات الحكومية جهودا محمودة على قدر ما تيسرت لها الاعتمادات المالية• ولقد أشرنا من قبل الى الجهود التى بذلت لفتح بوغاز بحيرة المنزلة والمحافظة عليه• ونذكر جهودا أخرى بذلت للمحـافظة على فتـحة بوغاز ادكو صادفها قليلمن التوفيق ، وجهودا متقطعة لتطهير بوغاز البرلس ، كذلك نذكر أن مصلحة الموانى والمنائر بنتحائطا بحريا لحماية قرية برج البرلس من الغرق وانها ما تزال تقـوم بأعمال الصيانة السنوية لهذا الحائط • وهى جميعا جهود أدت عمل المسكن الموضعى الذى يدرأ الضرر مؤقتا دون أن يعالج •

نذكر تلك الجهود كما نذكر اللجان الفنية التى اتصل عملهـا دون انقطاع منـذ عشر سنوات ، تجمعت خلالهـا معـارف عظيمة جمعها باحثون مصريون فى كليات الهندسة وهيئة قناة السويس ومصلحة المسـاحة والمتـحف الحربى ومصلحة الموانى والمنـائر والسـلاح البحرى وغيرها من الهيئات العلمية ، واستقدم خلالها خبراء فى مثل هذه المشـاكل من أمريكا وهولنـده والاتحـاد السوفيتى وغيرها من البلاد التى تصادفها مشاكل النحر الساحلى • أقول هذا حتى أنفى عن نفسى فضل اثارة موضوع جديد ، بل هو موضوع قديم شغل عددا كبيرا من الخبراء والاخصائيين فىخلال سنوات كثيرة ، دون أن يكون لهذا كله الصدى الذى يرجى ، والاستجابة التى تيسر الامكانيات اللازمة لدرء مخاطر هائلة تتهدد مستقبل نطاقات عريضة من الاراضى الزراعية فى شمالى مصر ••

قبل.. وبعد

للشاعر: فرج صادق مكسيم

قبل :

عيناك بلبلان نقرا أهداب قلبى
عيناك جملتان ترقصان فى كتابى
عيناك طرقتان فوق بابى
ملاح عينيك ٠٠ يطارد المدى
منتصرا على الزمن
ملاح عينيك رمى طوق النجاه
فلن يعود ضارعا امام ابواب الرجاء
ملاح عينيك يتوه دون أن يصدر صوتا
ملاح عينيك يحب الغرقا
فاغرقيه ٠٠ دون أن تبتل من دمائه ٠٠ يداك
أشم فى دمى ٠٠ روائح الجنون والخروج ٠
والمغامره
وشبق المقامره
فرحلة الضياء فى عينيك ٠٠ دائما مسافره
أصابعى القصار ٠٠ لا تنال لحظة
جناحها المحلقا
ما أروع الذى أراه فيهما ٠٠ معلقا
العالم الخفى ٠٠ والأسرار
ثم تعد بعيدة
أطل فى عينيك
تصورى
أطل فى عينيك ٠٠ اكتب القصيده
فآه من عينيك ٠٠ ياحماى ٠٠
يا دمى البتول

بعد :

عيناك ٠٠ كوبا قهوة
شربتها
أطفأت فيهما سجائرى المعفره
عيناك صفحتان من أوراقى المحبره
وكلمتان غادرتهما دماء المقدره
وحجرتان فى مساكن العزاب
فى الضحى
مفروشتان صحفا ولقما مبعثره
وطفلتان باعتا ثدييهما
فى الحجر المؤجره
على رصيف الجوع فى مدينة الدموع والمؤامره
عيناك ٠٠ ثرثره





الآنسة دونو

تأليف

روبير بنجيه

من رواد الرواية الجديدة فى فرنسا والحائز على جائزة النقاد لعام ١٩٦٣

ترجمة

ماهر فؤاد

يعتبر اتجاه « الرواية الجديدة » من أبرز الأحداث الادبية التى عرفتها فرنسا فى السنوات العشر الأخيرة (*) • ولقد فرضت « الرواية الجديدة » نفسها على الأدب الرسمى وحازت على جوائز أدبية عديدة • فحازت قصة « الغيرة » لروب جرييه Robbe Grillet على جائزة النقاد لعام ١٩٥٥ • وميشيل بوتور Michel Butor على جائزة رونودو لعام ١٩٥٧ • وكلود سيمون Claude Simon على جائزة الاكسبريس لعام ١٩٦٠ • وحاز بيكت Beckett على جائزة الناشرين الدوليين لعام ١٩٦١ • كذلك فاز روبير بنجيه Robert Pinget بجائزة النقاد لعام ٦٣ •

وجماعة « الرواية الجديدة » ، لايشكلون مدرسة أدبية واضحة المعالم بل تفصل بينهم خلافات ضخمة ولا يجمع بينهم سوى اعجاب القلة من القراء ونفور الكثيرين منهم ولقد وجد ادباء « الرواية الجديدة » فى مارسيل بروست استاذهم الاكبر • أعجبهم عنده بعثرة الذات الانسانية وتفتيت مفهوم فكرة الزمان • وتأثروا بفرجينيا وولف لاهتمامها بالشكل ولمحاولتها التعبير عن اللحظة الزمنية • كذلك تأثروا بجيمس جويس الذى تحرر من مفهوم الكتابة التقليدية وحطم منطق اللغة التقليدى •

و « روبير بنجيه » واحد من هؤلاء الأدباء •• له عدة روايات •• آخرها « التحقيق » التى صدرت فى عام ٦٣ وكوفىء عليها بجائزة النقاد لذلك العام • واليوم نقدم لقراء « المجلة » احدى قصصه القصيرة التى نشرت فى فرنسا • القصة بعنوان « لغز الآنسة دونو » • ويبدو أن القصة تحاول

(*) راجع العدد ١٢٤ من المجلة ، مقال « القصة الجديدة » (المجلة)

استيضاح هذا اللغز • ولكن فى نهاية القصة يخبرنا « روبير بينجيه » بأنه « لا وجود للغز الآنسة دونو » وينصح القارىء « بالا يرى عبر مشاهد (القصة) التافهة حقيقة متعالية وألا يغوص بعقله حيث يستحيل الغوص لعدم وجود أى عمق » فيعطى القارىء معنى لما لا معنى له ، ويفهم مالا مجال لفهمه !

وتعتبر الكلمة ، فى القصة التقليدية ، رباط الثقة الذى يجمع بين الأديب والقارىء ولكنها أصبحت محل ارتياب أدباء الرواية الجديدة •• انهم لا يثقون فى امكانية تعبير الكلمة تعبيرا موضوعيا عن الواقع وعن الحقيقة • اذ يرون أن نظرة الانسان الذاتية قد شوهت قيمة الكلمة انهم يريدون ادراك الواقع قبل أن تشوبه نظرة أى انسان • انهم يحاولون الوصول الى ذلك باستعمال الكلمة بعد أن حاولوا تجريدها من كل ما هو ذاتى • ولذلك يصفهم بعض النقاد بأصحاب الواقعية الجديدة • وأن واقعيتهم تستغنى عن الانسان بعد أن أخرجته من حسابها فالرواية فى نظرهم كالفيلم • يختفى منها الروائى كما تختفى الكاميرا من الفيلم •

وطريقهم الى ذلك الوصف • الوصف الذى لا يهمه أن يجمع التفاصيل مهما كثرت أو زادت • الوصف الذى لا يجد بالضرورة معنى للاشياء أو ترابطا بينها • والوصف عندهم ليس مجرد اطار تدور فيه أحداث القصة انما هو غاية ووسيلة • وأحداث قصة « لغز الآنسة دونو » تتوارد وتتراكم •• وكلما اكتشف القارىء الخيط الرفيع الذى يرشده وسط زحام الأحداث وكلما ظن أنه أمسك به جيدا أفلت فى النهاية• نهاية القصة •• يختلط كل شىء ويتداخل •• ويضيع فى بحر فسيح •

لغز الآنسة دونو

أصيبت حرم العمدة بتسمم على أثر الوضع وتوفيت بعد ذلك بفترة • وكاد زوجها يموت حزنا عليها • ولكنه قاوم الموت وعاش بفضل ما أظهرته المرضة من فنون لارضائه • فاستجابت عن طيب خاطر لرغبات المريض ، لأن حالته كانت تحتاج الى اعادة تكييف شامل له • تكييف أخلاقى وتكييف بدنى أيضا • وكثيرا ما يقذف الناس بعض النساء بالحجارة فيحكمون على افعالهن بأنها أفعال نفعية • بينما تكون الدوافع التى دفعتهن الى هذا العمل او ذاك ، هى فى كثير من الأحيان أنبل مما يفترضه البعض. ثم ان افعالهن تفصح عن نفسها اذا ما حكمنا عليها من خلال نتائجها • خرج العمدة سليما من هذه المحنة ، وان لازمه نوع من تبلد الذاكرة ، فكان يتحدث عن زوجته وكأنها ما زالت على قيد الحياة ولكنها فى مكان بعيد جدا • وفى الامكان الاتصال بها فى أوقات معينة وباستعدادات ذهنية خاصة وبوسائل محددة منها التليفون • وكان يحدث أن يمسك بالتليفون ليتحدث الى المرحومة زوجته فيسأل ويجيب هو بنفسه على اسئلته وكان ذلك يحدث فى العادة ليلا •

وألف الناس هذه البدعة • الى أن وقعت ، ذات يوم ، حادثة غريبة أربكت المنزل ، كانت الساعة الثانية صباحا • وكانت الممرضة تحتل سرير الزوجية • واستيقظت فى اللحظة التى أمسك فيها العمدة بالتليفون من فوق « الكومودينو » • كان المريض يسأل ولكنه لم يكن كعادته يجيب على أسئلته • وسمعت الممرضة صوتا فى التليفون فتناولت السماعة الاخرى ، رغم اعتراضات العمدة وسمعت أنينا بعيدا • ثم تلاشى الصوت •وحاول العمدة دون جدوى مواصلة حديثه • وحاولت الممرضة من جانبها اعادة العمدة الى صوابه • وأكدت له ان المسألة ليست سوى دعابة • وأن واحدة من المشتركات فى شبكة التليفونات تلعب عليه لعبة فكاهية • ثم استعملت معه أسلوب التخويف وهددته بفضح اتصالاته التليفونية مع

الموتى أمام سكان القرية ، اذا لم يخبرها برقم تليفون محدثته . وأصابه الذعر واعترف انه قد أدار أى رقم كما يفعل فى كل مرة ولم تقتنع الممرضة . واستمر العمدة خلال الأشهر التالية على اتصالاته التليفونية فى الخفاء وفى أوقات غير أوقات الليل . وحاولت الممرضة الاتصال بأرقام مختلفة ولكنها كانت تقع احيانا على اناس شرفاء أو لا تقع على أحد فى أغلب الاحيان . وأخيرا جاءها أمر من مركز المنطقة بالكف عن أبحاثها التى سببت ارتباكا فى شبكة التليفونات .

وبعد مرور عام على هذا الحادث ، أخبر العمدة عشيقته أن زوجته « جيرمين » طلبت اليه أن ينقلها من قبرها لتدفن فى مقبرة أجدادها على مسافة عدة أميال من القرية . كانت«صوفى » («وصوفى» هو اسم الممرضة) تتظاهر بالرضا ولا تبدى نفورا من هذا الكلام الغريب . فلم تعترض على هذه الحركات حتى أخبرها « فيكتور » أن الرفات الذى سينقل من القبر ليس رفات جيرمين . أو على الاصح ، فان من يعتقد الناس أنها «جيرمين» لم تكن أبدا زوجته . « فجيرمين » الحقيقية ، « جيرمين الوحيدة » هى الآنسة « ايمليا دى نونتروساك » التى ماتت قبل مائة عام ، ودفنت فى المدافن التابعة لكنيسة هذه المنطقة .

وتركته «صوفى» يصطحبها الى المدافن . وفى أحد الأركان المهملة التى زحفت عليها الاعشاب البرية كشف لها « فيكتور » عن نصب نصفه مدفون كان يحمل بالفعل الاسم المعنى . وعبثا حاولت « صوفى » الاعتراض . ثم لجأت الى اللطف فى اقناع « فيكتور » بأنه لم توجد أبدا أية علاقة بين أسرة « نونتروساك » وأسرته . ولكنه رفض أن يتراجع قيد أنملة عن فكرته . ولم يهدأ له بال حتى أقنع مجلس القرية بالموافقة على طلبه .

●●●

وتم نقل الرفات فى ذات صباح من أيام شهر مايو . وحضر المراسيم الكاهن والشماس وثلاثة من أعضاء مجلس القرية والعمدة و « صوفى » وزائران كانا يقيمان فى الفندق . وبعد بحث استمر عدة ساعات اكتشف الحفارون بقايا عظام وصندوقا وجدوا فى داخله قرطا مشابها تماما لقرط الممرضة . وشحب وجه الممرضة عندما شاهدته . ولم يستطع أحد أن يصل الى أى تفسير لذلك . وادعت صوفى انها متعبة . فاصطحبوها الى المنزل وتركت « فيكتور »منهمكا فى أعماله الجنائزية .

اتجه الموكب الجنائزى الى مقابر « نونتروساك» كانت الشمس قد أشرقت . والدلائل كلها تبشر بجو جميل . وكان نيافة الكاهن يحمل فى جرابنديته زجاجة نبيذ أباركة من النوع الجيد . وفى الصباح شرب كل بدوره جرعة ، وكان أحد أعضاء المجلس رجلا مرحا بشوشا . فأخذ يروى قصصا . مضحكة . ودعا المتذوقين لأصناف الطعام الى تقديم مقترحاتهم عن وجبة الغداء التى كان ينوى الاشراف على تنفيذها بنفسه فى الفندق أثناء المراسيم الجنائزية . ونسى كل منهم موضوع الاحتفال ونسوا رفات الفقيدة الموضوع فى صندوق أحذية من الكرتون تحت مقعد السيارة . فحجم الفقيدة كان لا يحتاج الى مزيد من المصاريف .

والتقوا بآنسة تحمل مظلة خضراء كانت تجلس على حافة الطريق فدعوها الى الركوب . وضاعف وجودها معهم من مرح عضو المجلس وعبثه ،ولم يخبروا الفتاة عن هدف الرحلة . فليس للموكب أى مظهر جنائزى . وكانت الآنسة تمتلك قصرا فى المنطقة فدعت الجماعة الى التوقف فيه لحظة للاستراحة .

وظهر القصر بعد مسيرة نصف ميل . وكان يشبه قصور النبلاء وكأنه طبق حلوى موضوع فوق مفرش مغطى بالزهور . وكانت هذه الاستراحة غير المتوقعة مرحة الى أقصى حد . ونزلوا الى فناء القصر وتركوا السيارة أمام البوابة . كانت " الآنسة دونو " (وهو اسم صاحبة القصر) فتاة يتيمة فقدت ثروتها .وكانت تعمل موديلا لدى أحد الفنانين المشهورين . ونادت مربيتها وطلبت منها احضار بعض المشروبات الروحية المعتقة التى ترجع الى أيام جدها .

وجلس الجميع على كراسى من الخيزران حول مائدة وضعت عليها بعض الكؤوس . وبعد أن شربوا صحت العقول وطلب الحاضرون الى الآنسة خلع ثيابها . الأمر الذى فعلته عن طيب خاطر . وهلل الفلاحون اعجابا بجمال القوام .

ولمسوه بأيديهم على ما أظن . ولحسن الحظ ، كانت المربية ترقب ما يحدث فصرفتهم فى الحال فوجدوا أنفسهم فى السيارة ، حيث اكتشفوا أنهم قد سرقوا . ووجدوا مقعد السيارة مرفوعا وقد سرق من تحته صندوق الاحذية . ولحسن الحظ فات على العمدة ملاحظة ذلك . وكان العمدة مفرطا فى المرح ونجح الكاهن فى مهارة فائقة أن يبعد انتباه العمدة ، بينما أعيد المقعد الى وضعه الطبيعى . وانحصر الموضوع حول ما سرق منهم من نقود . أين يقصدون للعثور على السارق ؟ ومن يقصدون ؟ ان كرم مضيفتهم أبعد عنها وعن القصر كله شكوك المسروقين . وكانت «الآنسة دى نونتروساك» مستاءة استياء شديدا لهذا الحادث . ونصحتهم بالتوجه الى مدينة «نونتروساك» لرفع شكواهم الى مركز البوليس .

فدخلوا . وبقى مفعول الشراب الذى قدمته اليهم الآنسة ـ قويا . فحافظوا على مرحهم ووصلوا الى غايتهم وقد استولت عليهم البهجة وتشعث هندامهم . وقصدوا مركز البوليس حيث رفعوا شكواهم مرحين . ثم اتجهوا الى أقرب حانة حيث حصلوا على ما يريدون دون أن يكون معهم مال ، نظرا لما يحتلونه من مناصب عامة . وفى هذه الأثناء ذهب أحد أعضاء المجلس يبحث عن صندوق أحذية ووضع فيه بعض الفضلات .

واتجه الجميع الى الكاهن الاكبر الذى كان ينتظر الموكب منذ الصباح . كان كاهن نونتروساك شديد التمسك بالشكليات، لايتهاون فيها أبدا . وبينما كان يبدى دهشته لعدم مشاهدة ورود أو تابوت .. قدم له الجمع صندوقا من الكرتون . واعتبر الكاهن هذا التصرف تصرفا مشينا . وكادت مراسيم الدفن تقف بسبب هذا التصرف . وطلب منهم الكاهن العجوز وضع رفات « ايميليا ـ جيرمين » فى تابوت . فلجأوا الى نجار القرية . ووجدوا عنده ما يلزمهم .وتمت عملية نقل الرفات فى مؤخرة الكنيسة وجرت الطقوس الدينية فى داخل الكنيسة المجللة بالسواد وعلى أنغام الارغن الكبير. وكان أصدقاؤنا بعد كل ما صادفهم من أحداث يجدون صعوبة فى تقدير جدية المراسيم الدينية . فناموا



أثناء الصلاة الجنائزية . واضطروا بعد ذلك الى الانصات الى كلمة تأبين بلغت حدا كبيرا من الغرابة . فكان الكاهن الأكبر يظن أن « ايميليا دى نونتروساك » هى زوجة العمدة . بينما نسى كل الحاضرين السبب الذى دفع بهم الى الوقوف بجوار هذه المقبرة .

***

وشفى « فيكتور » نتيجة لهذه المغامرة .ودعانا العمدة نحن الاثنين لقضاء أسبوع فى داره . وأقول نحن الاثنين فالشخصان المقيمان فى الفندق واللذان اشتركا فى هذه المهزلة الكئيبة هما براندون وأنا نفسى . ولم أغضب من بقائى فى المنطقة بضعة أيام أخرى لاستيضاح سر حادث سرقة القصر .

وعند وصولنا الى منزل العمدة فوجئنا بمفاجأة أليمة . فقد أصيبت الممرضة بداء الاتصال بالموتى تليفونيا .. اذ اكتشفت رقم التليفون المشئوم خلال اليوم الذى تغيبناه . وكانت



تتبادل الحديث مع بائعة آثار من معارفها ،توفيت منذ سنتين • وكان يتكرر فى حديثها معهـــا الاشارة الى القرط • وكنا لا ندرى ان كانت تقصد قرطها أم القرط الذى عثر عليه فى القبر •وكان العمدة قد استولى على هذا القرط فأخفـــاه فى مكتبه • ولكنه اختفى منه بعد ذلك •

وانهار « فيكتور » لرؤية صوفى على هـــذا الحال • وكان يعلم من تجربته أن لا شىء يستطيع منع عشيقته من ممارسة نزوتها • فصـــمم أن ينتظر حتى تنصرف عن ذلك من تلقاء نفسهـــا • ترى ، هل تعرفت الممرضة مثل عشيقهـــا على ميت يستطيع اخراجها من ورطتها ؟ ترى ، هل أعجبت بائعة الآثار بالممرضة الى الحد الذى يدفعها من وراء قبرها ، أن تتمنى لها الشفاء ؟ لقد أحبت «جيرمين» «فيكتور» حتى استطاعت أن تحول «جيرمين» الى «ايمليا» فى أفكار زوجها، وبذلك أنقذته . ترى هل تتوفر «لصوفى» مثل هذه الفرصة ؟

وبعد يومين أخبرت العمدة برغبتى فى توضيح موضوع السرقة • وكان فى نيتى أن أعود الى القصر ، اذ كان لدى من الاسباب ما يجعلنى أشك فى الآنسة « دونو » • وكنت أريد أن أرى كل شىء عن كثب ، وأن أطلب المعونة اذا لزم الامر • واضــــفت أننى لا أثق أبدا فى مركز بوليس نونتروساك •

سافرت بالقطار • وكنت على بعد ٣ ساعات سفر من « فيرلانج » الواقعة على مسافة كيلو مترين من القصر • وأخذت مكانى فى القطـــار وشرعت أقرأ الجريدة عندما لاحظت سيدة فى الديوان الملاصق لديوانى أخذت تخرج مرة بعد أخرى الى الممر متظاهرة بأنها تريد استنشاق الهواء فى الشباك • وكانت أحيانا تدير رأسهـــا نحوى فى لا مبالاة • بيد أن نظراتها الفاحصـــة لم تفلت منى • ماذا تريد منى ؟ ولاحظ جـــارى تصرفات الســـيدة • وأبدى فى مرح ملاحظة ليست فى محلها • وأبلغته أنه مخطىء فى ظنه • وأن هناك ما يجعلنى لا أطمئن على نفسى • وفى هذه اللحظة ، خرجت المرأة الى الممر • وواصلت حديثى مع جارى فى صوت واضـــح ومفهـــوم قائلا اننى أحمل مجوهرات ثمينة كانت تملكهـــا آنسة عجوز أرستقراطية •

ونجحت الخطة . ورأيت السيدة تنصت لقولى ولم تدر أنها مراقبة فأخذت تدون ملحوظات فى مذكرة • وواصلت حديثى وأضفت أننى وقعت ضحية سرقة فى أحد قصور المنطقة ، فقدت فيها نقودى • وأبدت السيدة ابتسامة خفية • وقلت لنفسى : انى بدأت امسك بالخيط وأمضيت بقية الرحلة فى مراقبة مرافقتى ، فهل كنت أنا ضحيتها . وأخذت أرسم الخطط . وكنت على وشك التحدث اليها متعللا بأية حجة تافهة • واذا بالقطار يتوقف فى محطة « فيرلانج » ونزلت بعد أن رفعت نظرى الى مديرة الدسائس التى كانت تدخن وهى تنظر الى السماء بطريقة لافتة للانظار •

كان النهار فى وقت الاصيل . وصلت الى القصر والضوء لا يزال رائعا فى هذه الفترة من السنة وتعمدت ألا أخبر صاحبة القصر بقدومى. وقرعت الجرس عنـد البوابة الحديدية وانتظرت وفتحت المربية التى لم تتعرف على •فاضطررت أن أذكرهـا بزيارتنا وقطبت حاجبيهـا قائلة ان الآنسة فى قصر مجاور • وتجرأت وادعيت أننى رأيتها فى الشباك • وقالت العجوز : آه ! لا بد وأنها عادت بينما كنت فى المغسل •ودعتنى الى الدخول • ثم أخبرت الآنسة دونو التى جاءت لاستقبالى وعلى شفتيها أعذب ابتساماتها •ودعتنى

الى الجلوس أمام مدفأة البهو وقلت ان التزامات عملى اضطرتنى الى العودة الى « نونتروساك » واننى فكرت أن أزورها فى انتظار موعد القطار •

وقالت لى :

ـ وبالمناسبة ، هل عندك أخبار من مركز البوليس ؟

وقلت :

ـ نعم • لقد ألقى القبض على اللص • انه يدعى ماسو أومارسو • حكم عليه أكثر من مرة بتهمة التشرد •

لقد ضبط وهو يتأهب لدخول فندق « السيريزييه » فى نونتروساك • وقد أخفى مسروقاته تحت كومة من الثياب البالية التى ملأت عربته •

واخترعت قصة كاملة ، بدأت الآنسة دونو تنصت اليها فى دهشة ثم انتابها المرح !وقاطعتنى أخيرا بينما تعالت ضحكاتها وقالت :

ـ لا بد وأن « ايميليا » هذه المجنونة ، مسئولة عما حدث لك ولرجال الشرطة •

ـ كيف ! « ايميليا » أتعرفين ايميليا ؟

ـ أتعتقد أننى غبية يا عزيزى • أنا المسئولة عن اختفاء صندوق الاحذية • فانه من العدل أن تؤول الى ملكية رفات جدتى الكبيرة •

ـ كيف كنت تعلمين •• ؟

ـ كيف أعلم ؟ أتظنها تجهل استعمال التليفون؟

ـ كيف ؟

ـ كيف ؟ لماذا تدعون الجهل فى حين أن عمدتكم نفسه كان على اتصال بها • وأنكم شاركتم فى مهزلة الدفن ؟ هيه ! اننى مشمئزة منك • هاك الستر والنقود ومأكولاتكم • صحيح أننى فى حاجة اليها • فاننى مفلسة • ولكن يتنافى مع طباعى أن أحصل على شىء من أناس منافقين مثلكم •

واخرجت الستر وغيره من دولاب ، ووضعت كل شىء بين يدى ودفعتنى الى الباب قائلة :

ـ أما العظام فانى أحتفظ بها • الى اللقاء يا سيدى •

وواصلت طريقى ومعى هذه اللفة • وحولتها الى حزمة وضعتها فى طرف العصا ورفعتها على كتفى • وبلغت نونتروساك مذهولا • وفى مسامعى صليل أجراس تليفونية وأصوات قادمة من العالم الآخر •

● ● ●

وبلغت الفندق قبيل منتصف الليل • وطرقت على الشباك • وأضىء الطابق العلوى • وأطل صاحب الفندق من الشباك • وأخبرته أننى من أصدقاء العمدة • ونزل ليفتح الباب • وجلست على مقعد • كان يحدق فى بارتياب • ولم أعرف ما أقوله لا عن وصولى فى ساعة متأخرة ولا عن هندامى ولا عن هذه الحزمة المضحكة • وطلبت منه سريرا • واصطحبنى الى الطابق الاول •وفتح احدى الغرف الثلاثة • وقال لى :

ـ يبدو عليك التعب • مساء الخير •

ونمت فى الحال • وفى الصباح تناولت افطارا شهيا • وبينما كنت ألتهم الفطائر تذكرت مغامرة الأمس • يا لها من مغامرة غريبة • ومع ذلك فاننى لم أتوصل الى توضيح مسألة القرط وتذكرت أن الآنسة دونو لم تقل شيئا عنه • وربما كان فى ذلك مفتاح هذا اللغز وطريق النجاة الملوحى المسكينة •

وعدت الى المدافن • وتوجهت الى مكان مقبرة « ايميليا » • دهشت عندما شاهدت على الارض الرطبة باقة صغيرة من زهور برية يندر وجودها فى هذه المنطقة • وقد لاحظت وجودها فى حديقة العمدة وكانت صوفى شديدة التعلق بها ، تزرعها أمام شباكها • وكانت الزهور ناضرة نسبيا ، كأنها قطفت بالامس فقط • دخلت لأراها عن كثب ولكننى استدرت على صوت • وفورا لاحظت فتاة صغيرة ذات ضفائر شقراء وقد اختفت من الجانب الآخر من الجدار بعد أن تسلقته وجريت وتعلقت بالجدار • ولكن لم أر عبر الجدار سوى متسولة أخفت رأسها فى سلتها عندما شاهدتنى •

وعقدت العزم على العثور على سيدة القطار مها كان الثمن • ودفعت حسابى فى الفندق • وتركت الستر قائلا اننى سأرسل بعد أيام من

يأخذها وذهبت الى المحطة . واشتريت تذكرة حتى المحطة النهائية . وهى محطة شاتروز . وكان من المقرر وصول قطار الركاب بعد ثلاثة أرباع ساعة . فلدى اذن متسع من الوقت لأرتوى فى البوفيه .

●●●

وعلمت فيما بعد أن سيدة القطار تدعى مدام « فيرانت » . فقد توقفت فى المحطة النهائية . وأخذت حقيبتها ونادت شـيالا . ومشت خلفه حتى سلم المحطة حيث كانت تنتظر منذ الصباح سيارة أجرة . كان السائق نائما ضربته مدام « فيرانت » بيدها على كتفه . فاستيقظ السائق وهمهم معتذرا . وقامت السيارة واتجهت عبر شارع « لمباس » فى اتجاه المدينة . ومدينة « شاتروز » ترتفع على ضفاف نهر « فلان » . وهى من مدن القرون الوسطى . احتجبت عنها الحياة فلا صناعة فيها ولا تجارة . اشتهرت فى الماضى بحلوياتها اللذيذة وحاناتها المنتشرة على ضفاف النهر . كانت أسواقها أكثر أسـواق المنطقة مرحا . وكانت تجذب الجماهير المحيطة مدة خمسة عشر يوما . أما اليوم فلم يبق أثر من هذه الحياة الجميلة أو لم يعد فيها الا النزر القليل حتى جرت مجرى الامثال للدلالة على موقف ميئوس منه .

وفى نهاية شارع « لمباس » تقع بوابة محصنة تعتبر مدخل المدينة . واجتازت سيارة الاجرة البوابة وتوقفت على مسافة خمسين مترا حيث تزاحمت عربات يد . وترك السائق السـيارة فى محاولة منه لشـق طريق لنفسه واقناع المسئولة عن هذه الفوضى ، وهى بائعة رفضت نقل عربتها ما لم تضمن لها الشرطة حقوقها . وأمسك السائق بالسيدة من كتفيها ودفعها الى الرصيف وتولى أحد المتسكعين مهمة ازاحة العربة من الطريق . أما مدام « فيرانت » فقد أخذت تراقب كل ذلك من مكانها وفجأة خرجت من السيارة واتجهت نحو الشاب المتسكع وكلمته فى أذنه . واضطرب الشاب وأشار الى رجل يرتدى قبعة كان يقف بين المتفـرجين وكانت أنظاره مركزة على السائق الذى التحم مع البائعة. ووضعت مدام « فيرانت » فى يد الشاب عملة فضية . وأخذت مكانها فى السيارة دون أن يلحظها أحد .

ثم عبرت السيارة المدينـة وخرجت منهـا متجهة الى « فيرلانج » وبعد ٣ كيلو مترات توقفت السيارة أمام منزل كان يبدو مهجورا ونزلت مدام « فيرانت » . ودخلت الى المنزل الذى كان بابه مواربا . وبقيت فى الداخل ربع ساعة . وسمع السائق أثناء ذلك تنهدات مكتومة . وخرجت مدام « فيرانت » ومعها لفة . وأمرت السـائق بالعودة الى « شاتروز » .

وتوقفا فى شارع « أنسيين » أمام المنزل رقم ٦ . وأعطت مدام « فيرانت » السـائق حسابه وعادت الى منزلها . كان الليل قد أقبل . واتجه السائق الى حانة « التروا هاليبارد » ودخل فيها .

كانت القاعة مملوءة بالدخان . وكان يجلس حول المائدة حوالى ١٢ شخصـا بين لاعب ورق وشارب . حيوا جميعهم الرجل القادم . وكان من بينهم الرجل ذو القبعة الذى نهض وتحدث مع السائق على انفراد .

وفى هذه الاثناء كانت مدام فيرانت تستدعى الآنسة دونو بالتليفون :

ــ هـلو .. أأنت « مرجريت » ؟ .. أنا « جيرمين » ؟

ــ الى ماذا توصلنا ؟

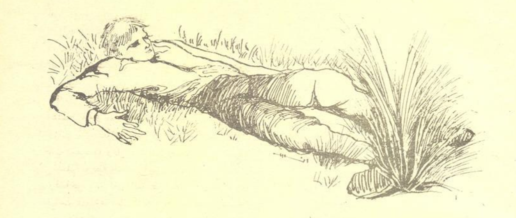
ــ كل شىء على ما يرام ، يا عزيزتى .. ولا يبقى سوى بعض الاجراءات الشكلية .. هل « بولين » موجودة بالقرب منك .

ــ تحدثى اليها .

وتلا ذلك حديث بين « بولين » و « جيرمين » حول الرجل ذو القبعة والسائق . كان المطلوب القضاء على أحدهما تفاديا للفضيحة أو التشهير.

●●●

و « بولين » هى أخت الآنسة « دونو » التوأم انها لا تعيش فى القصر ، ولكنها تزوره مـرة فى الأسبوع لترتيب كشوف حسابات أختهـا . وتهدئة الدائنين الذين يطاردون أختهـا حتى منزلها . فتقول لهم « عودوا يوم الخميس القادم سوف أجد حلا مع أختى » .



كنت أجهل وجود « بولين » ، كما كنت أجهل تواطؤها مع الآنسة « فيرانت » • ولم أجد ليلة وصولى الى « شاتروز » فندقا أقضى فيه الليل • فدخلت حانة « التروا هاليبارد » للاستعلام • وطلبت كأسا • وظهر السائق فى هذه اللحظة وأثار حديثه مع الرجل ذى القبعة شكى وفضولى فاقتربت من الرجلين • وتعرفت عليهما بسهولة ودعوتهما للشرب معى • وبعد أن نلت ثقتهمـا سهل على أن أحل عقدة لسانهما • كانا يعرفان القليل عن العملية التى اشتركا فيها • ولكنهمـا أخبرانى باسم مدام «فيرانت» • فلا بد وأنها سيدة القطار • كما أخبرانى أنهـا تقيم فى « شاتروز » • وحدثانى عن علاقتها بالآنستين • هكذا كانا يسميان الأختين « دونو » •

لم أنم فى هذه الليلة • وطفت بالمدينة • حتى اكتشفت المنزل رقم ٦ فى شارع « أنسيان » • وقررت زيارة المنزل فى العاشرة صباحا • وريثما يأتى الصباح اتجهت الى شاطىء النهر وتمددت على العشب • وفوجئت بالفجر بينما بدأت أغفو • وعندما استيقظت أحسست بألم شديد فى جنبى وقمت ببعض التمارين الرياضية على الشاطىء • وعدت الى « التروا هاليبارد » لأشرب القهوة • وعندما أبصر نى مدير الحانة نظر الى فى ارتياب وسألنى ان كنت من البوليس • كان واضحـا أن السائق والرجل ذا القبعة قد قالا الكثير بعد انصرافى • وأجبته مؤكدا بالنفى • وأخبرته أننى على اتصال بوكالة عقارية فى « فيرلانج » تستغل أموالها فى المناطق المحيطة بها • وأنى علمت أن مدام «فيرانت » تمتلك فندقا وأرغب فى الاتصال بها •

وقال مدير الحانة :

ــ اذا كان الأمر كذلك ففى وسعى أن أعرفك بها • فهى من معارفِى القدامى •

وقبلت فى الحال • فهـذه التوصـيـة سوف تهيىء الجو لى أمام السيدة • وقال الرجل انـه سيخرج بالعربة للقيام ببعض المشتريات • وانه سيصطحبنى الى السـيـدة « فيرانت » • ولكنه أضاف فلننتظر حتى الساعة التاسعة والنصف، اذ أنها لا تستيقظ أبدا قبل هذا الميعاد • ومن جهة أخرى هناك بعض الاعمال أريد انجازهـا قبل الخروج • وأجبت :

ــ كنت سأعرض عليك ذلك • ففى نيتى أن أنتظر حتى العاشرة •

كانت الساعة السابعة والنصف • وجلست فى احد اركان الحانة • ورجوت الاستاذ «ليجواتر» (مدير الحانة) أن يخبرنى عند خروجه • ونمت فى الحال • واستيقظت بعد ساعتين وقد عـاد الى نشاطى • وركبنا العـربة • كنا على مسـافة بضع دقائق من شارع « أنسيين » واستفدت من هذه الفترة لسؤال « ليجواتر » عن مدام «فيرانت» بايجاز •

وقال أنها امرأة فاضلة من جميع النواحى •

***

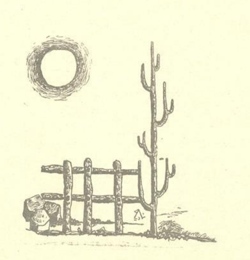
وهكذا وجدت نفسى أقوم فى «شاتروز» بدور رجل البوليس • وفى هذه الاثناء ، قرر صديقى « براندون » أن يلحق بى ليعاوننى • كما أن جو المقابر الذى كان يعيش فيه وهو فى صحبة صوفى ، ضايقه أشد الضيق • فأخذ مثلى القطار ووصل الى « فيرلانج » بعد أيام من مغادرتى آنا لها • ووصل الى القصر من الطريق الصغير وفى صحبته رجل يدعى « سيرينيه » • أخذ يروى عليه حكايات لا علاقة محددة لها بموضوعنا • وتركه « سيرينيه » أمام بوابة القصر •

وهنا ، ألاحظ ما يلى • بينما كان « براندون» ينتظر من يفتح له الباب ، كنت اقف أنا امام باب « جيرمين » • حدث ذلك فى أوقات مختلفة وعلى بعد يومين أو ثلاثة وفى أماكن غير متشابهة غير أننا كنا نقف نفس الموقف • فكل منا يحيره لغز الآنسة دونو ، ولكن بدرجات متفاوتة • « فبراندون » يعرف أقل مما أعرفه أنا ، ولكن كان هذا اللغز يشغل بالنا معا ، وأخذ يتجسد رغم الظروف ورغما عن نفسه تقريبا •

وهكذا تنشأ أو تظهر من جديد ما يمكن تسميته بترابط ظروف الزمان والمكان ، بفضل اهتمام أفراد متباعدين جدا ولكن تحركهم نفس الانفعالات الجياشة • وكأنه فيض مادة روحية تحمل فى أطوائها امكانية خلق احدى المخترعات العجيبة • ولكن ليست هذه القوى سوى وهم • وان أخذت مظاهر الحياة كلها أو اتخذت اذا ما لزمت الضرورة مظاهر غير معروفة • فتوحى بين الممكنات بعلاقات غامضة محيرة ، فتتحدد أشكال ما يتعذر تحديده عادة ولكن دون أن تشارك بشىء فى وجود اللغز الاوحد وهو لغز الواقع • كذلك نجتهد فى حجرتنا أن نشيد للمستقبل السعادة المثالية • فنشعر أننا أمسكنا بها بما نبذله من جهد وسهر • وكأن هذه السعادة لن تفلت الا سهوا منا • فنحاول أن نتفادى أى بادرة اهمال• فنظل على أهبة الاستعداد وربما وجد على بعد أميال ، بعض الحالمين الذين يقومون بنفس العمل • فينشأ رباط الظروف المشهور ويملؤنا باقتناع عميق أننا على وشك الوصول• بيد أننا نجد أنفسنا بعد مائة عام فى نفس الغرفة وأيدينا خاوية لأننا نسينا فتح الباب والنزول الى الشارع فى الوقت المناسب • فربما كان الحظ السعيد هناك ، فى انتظارنا •

لهذا السبب ، فان لغز الآنسة «دونو» لا وجود له • كما أنه لا وجود لأى لغز سوى لغز العظمة الانسانية • ولم يجد « براندون » فى القصر غير « مارجريت دونو » جالسة أمام حسائها • ولم أجد أنا فى المنزل رقم ٦ بشارع « انسيين » سوى «جيرمين فيرانت» فى حمامها • ولما تقابلت مع « براندون » اخبرته بخيبة املنا • وقلت له اننا كنا حكيمين عندما لم نر عبر المشاهد التافهة حقيقة متعالية واننا رفضنا أن نغوص بعقولنا حيث يستحيل الغوص لعدم وجود أى عمق !

الطريف فى الموضوع والأمر الذى ينقض قولى هذا ، أننا التقينا فيما بعد عند العمدة فى نفس الساعة ، وفى نفس اليوم ، دون سابق اتفاق ، وكأن فراقنا القصير لم يحدث أبدا ، وكأن كلا منا (أنا بسرعة أكبر وهو بسرعة معتدلة) قد حلم وشارك بخياله فقط فى مغامرة مؤسفة!



مكتبة المجلة



نظرية الدراما من أرسطو الى الآن

تاليف الدكتور رشاد رشدى

مكتبة الانجلو المصرية — القاهرة — نوفمبر ١٩٦٨

بقلم : د. ابراهيم حماده

ان دراسة علم ما دراسة عامة شاملة لكل مناحيه النظرية والتطبيقية والتاريخية فى مجلد واحد، عادة ماتجىء كضرورة لازمة تفرضها مرحلة مبكرة لاكتشاف هذا العلم . واذا ماتقدمت الكشوف فيه ، وساعدت طبيعته على التوسع، فقد يصبح من الضرورى أن تستقل بعض أجزاء رئيسية من هذا العلم ، لتغدوبذاتها محاوراهتمام وتخصص الباحثين، وان ظلت تلك الأجزاء او التخريجات الفرعية تعيش داخل الاطار الموحد العام الذى ينتظمها ، ويكسبها سماته الأساسية التى بمقتضاها تنتسب الى هذا العلم . فمن علم النفس مثلا ، تخرجت فروع كثيرة ارتبط كل منها بظاهرة ما فى حياة الانسان ثم اشتقت من الفروع شعيرات أخرى طالب كل منها بالتخصص والدراسة المتعمقة

والدراسات الأولى التى عالجت « ظاهرة المسرح » ، كانت عامة شاملة ، لا تفرق كثيرا بين تاريخ المسرح أو الدراما ، أو بين النظرية والخصائص العامة لأحد كتاب المسرح ، أو بين الاساليب الدرامية واجناسها ، أو بين النقد وفن الكتابة الدرامية . المسرح — حقيقة — وحدة مركبة الأجزاء يؤثر بعضها فى بعض . ولكن بعد تنوع الدراسات فى الحقل المسرحى ، وتزايد التخصص فيها ، أمكن الفصل بين هذه الأجزاء فصلا شكليا ، وان اصبح ضروريا ولازما لتسهيل الدراسة والتقصى . وعلى هذا ، وجدت اهتمامات دراسية جادة ، تتصل بكل فرع من فروع علم المسرح على حدة ، ولها مراجعها ومتخصصوها .

ومع ان العنوان الرئيسى لكتاب الدكتور رشاد رشدى يشير صراحة الى انه بحث متخصص ومقصور على مناقشة النظرية الدرامية وتطورها خلال قرون طويلة ، فان محتوى الكتاب نفسه لا يعترف بالفصل النظرى بين وجوه الدراما الفنية المختلفة . فمثلا ، الفصل المعنون ب « الدراما الرومانسية »، كان من المفروض ان يخضع لعنوان الكتاب العام وينسب نفسه اليه عن طريق مناقشة مقدمة كرومويل كانجيل نظرى للرومانسيين بدلا من الكلام على تاريخ الدراما الرومانسية. ومما يؤكد هذا الخلط قائمة المراجع المحددة جدا ، والتى استند عليها المؤلف فى استخراج بحثه . فالمرجع الأول (Brockett) عبارة عن مدخل الى كل المجالات المسرحية التى لابد وأن يلم بها طلبة المدارس العالية بامريكا . والثانى دراسة تاريخية قديمة لتطور فن التاليف المسرحى (Lawson) والثالث مرجع عام فى تاريخ الدراما والمسرح (Nicoll) . والرابع فى نقد عدد محدود جدا من الدراماتيين المحدثين (Krutch) والخامس خاص بفن تشيخوف المسرحى (Magarshack) والمرجع الاخير يعالج مسرح العبث (Esslin) هذا بالاضافة الى (نصوص) كتابى فن الشعر لارسطو وهوراس. أما الكتب الاساسية الخاصة بالنظرية الدرامية مثل B.H. Clark's European Theories of the Drama

فلم يحاول المؤلف أن يكلف نفسه عناء البحث فيها . ولامكان عرض الكتاب ونقده ، يحسن بنا أن نصنف فصوله تبعا لانتماءاتها الى فروع المجال الدرامى بغض النظر عن ترتيبها التاريخى فى الكتاب .

١ ـ موضوعات تنتمى الى النظرية الدرامية :

(أ) أرسطو : فى الصفحات السبعين الأولى من الكتاب ، جاهد المؤلف فى أن يعرف بالفصول الرئيسية فى كتاب « فن الشعر » لأرسطو . ولم يشأ أن يتورط فى مناقشة مفهوم التراجيديا وما يتصل بها من موضوعات تسوق بالضرورة الى الدخول في متاهات فلسفية : كدراسة المحاكاة عند أفلاطون مقارنا بما عند أرسطو ، أو خصائص البطل التراجيدى، أو مدى علاقة الفن بالأخلاق ، أو وظيفة التراجيديا وما تثيره من عواطف متناقضة ، أو نحو تلك الموضوعات العديدة الشائكة التى أثارها ويثيرها دائما كتاب « فن الشعر » . ولهذا جاء عرضه لهذا الكتاب أشبه بترجمة حرفية لأهم فصوله . حتى لينسى المؤلف نفسه فى بعض الأحيان فينسب الى نفسه أقوال أرسطو مثل قوله « ان أغلب حديثنا ـ لو تأملناه ـ لوجدنا أنه فى الواقع ينتسب الى هذا البحر الأيامبى » ص ٧ . أو قوله : « فماذا نعنى بالحدث الكامل ؟ ان ما أعنيه بهذا هو أن يكون للحدث بداية ووسط ونهاية» ص ١٧ . والمفروض أن يساق الحديث فى صيغة الفاعل المفرد الغائب .

ولقد حاول المؤلف أن يتمرد على التصاقه بخطوات أرسطو ، فحشر استشهادات قليلة من مسرحيات غير اغريقية كبيت الدمية وعطيل . غير أن هذا التمرد لم يحرره من الالتزام بالنصوص الارسطية وطرائق ترتيبها . وعلى هذا فان الفصل خال من قضايا الاجتهاد الخاص ، الذى يمكن أن يمتحنه النقد ويناقش معطياته الفكرية .

ومن الملاحظ ، أن المؤلف لم يحاول التعرف على المصطلحات العربية التى اشتقها مترجمو أرسطو وشراحه، ومارس فهمها واتعود عليها قراء العربية . بل اشتق مصطلحاته الخاصة التى يمكن أن تضلل المعنى المقصود . فمثلا لو اطلع على ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى والترجمة الاخرى التى نشرها الدكتور شكرى عيادلكتاب « فن الشعر » لاستعمل كلمة « التطهير » Catharsis بدلا من « النقاوة والصحة » . والانقلاب perepetia بدلا من « الثورة ». والتعرف anagnorisi بدلا من « الاستكشاف » .. وهكذا .

وفى هذا الفصل بعض عبارات مبهمة تحتاج الى تفسير ونوع من التحليل والتمثل . وعبارات أخرى شائهة النسيج تلزمها صياغة جديدة مثل : « أسوأ أنواع الأحداث هو الحدث الجواديثى الذى تتتابع حوادثه .. » ص ٣٧ . وظل يكرر كلمة « الحدث » فى نفس الصفحة خمس عشرة مرة .

(ب) هوراس : عندما انتقل المؤلف الى كتاب « فن الشعر » لهوراس ، لم يستخلص منه الأصول الدرامية التى أشار اليها المؤلف الرومانى . ولكنه اكتفى بترجمة حرفية لبضع فقرات دون تعليق تفسيرى يمكن أن يبلور رأى هوراس فيما يجب أن تكون عليه الدراما . وعلى هذا ، تنوسيت آراؤه فى العقدة ، ورسم الشخصيات، والأسلوب. حتى ملاحظته المشهورة على ضرورة احتواء المسرحية على خمسة فصول ، وألا يزيد عدد الممثلين على ثلاثة فى المشهد الواحد ، وألا تستعمل deus ex machina الا فى الندرة ، تجاهلها المؤلف ، واكتفى بالاشارة الى وظيفة الكورس ، والى اللائق وغير اللائق في الدراما ، ولا شىء أبعد من ذلك.

(ج) الكلاسيكية الجديدة : ناقش المؤلف فى بضع صفحات الأسس الكلاسية وعلاقتها بشراح أرسطو الايطاليين . ولقد فشلت محاولاتى القاموسية ، فى أن أجد عبارات ملطفة يمكن أن تصف هذا الفصل وما تلاه من فصول . هل المادة العلمية التى وظفها المؤلف فى كتابه استشهاد ؟ أم تأثر ؟ أم اقتباس ؟ أم ترجمة بتصرف ؟ أم سوء استغلال ؟! الواقع انه لا مهرب من استخدام الألفاظ الحقيقية التى تشف عما تحتها فى صراحة . ان مجهود المؤلف فى هذا الفصل والفصول الباقية ـ ينحصر فى القيام بعملية ترجمة فقرات كاملة لاحد مراجعه السابق ذكرها وهو كتاب الدكتور أوسكار بروكت استاذ النظرية الدرامية بجامعة انديانا بأمريكا .
The Theatre, an Introduction

ومع أن هذا المرجع الامريكى يعتبر مدخلا سريعا الى الدراما والمسرح ، فان مؤلفنا العربى ـ والحق يقال ـ قد انتهبه انتهابا لا رحمة فيه ولا هوادة . حتى القضايا الفكرية التى يمكن مراجعتها ومناقشتها الحساب ، قد اقتطعها مؤلفنا ولحمها بعضها ببعض بأدوات العطف العربية ثم نسبها الى نفسه .

يقول الدكتور رشاد : « أما الاشكال الدرامية المعترف بها ، فقد اقتصرت على التراجيديا والكوميديا على أن تكون كل منهما شكلا قائما بذاته لا يسمح بالخلط بين الاثنين وعلى أن تكون لكل منهما القواعد والقوانين الخاصة بها . ففى التراجيديا كان يتحتم أن يكون الأبطال من الحكام والنبلاء .. كذلك كانت الموضوعات تعالج أمور الدولة كسقوط الحكام وما شابه ذلك . أما النهاية فيجب أن تكون دائما غير سعيدة ، والأسلوب يجب أن يكون شاعريا نبيلا متعاليا .. أما فى الكوميديا فقد كانت الشخصيات من الطبقة الوسطى أو الدنيا ، والموضوعات تعالج أمورا منزلية أو خاصة والنهايات دائما سعيدة ، وأسلوبها يتميز باستعمال اللغة المألوفة .. لغة كل يوم .. وهذا التمييز الحاد بين التراجيديا والكوميديا كان يعنى بطبيعة الحال أن كلا منهما لا يجوز أن تتعدى الحدود ، فلا يمكن أن نكتب تراجيديا عن أناس عاديين أو نكتب كوميديا عن النبلاء .. الخ » ص ٨٩ . وهذاموجود بنصه فى كتاب بروكت ص ١٦٦

ويقول الدكتور رشاد :

« كان الادب قبل النهضة والحركة الانسانية التى صاحبتها مرتبطا بالدين .. ومن هنا وجد أصحاب الحركة الانسانية أن أفضل دفاع عن الدراما الجديدة أنها يجب أن تكون مفيدة ، لأن هدفها أن تعلمنا دروسا فى الأخلاق .. وكان هذا هو خط الدفاع الذى اتخذه معظم النقاد ما بين ١٥٠٠ ، و ١٨٠٠ .. فقد كانت وظيفة الدراما فى نظرهم أن تعلم اولا ثم تمتع ثانيا .... الخ» ص ٦٠وهذه ترجمة حرفية لبروكت ص ٢٢٣

ومن هذا الموضع ، بدلا من أن يقتصر بحثنا على التحليل والنقد ، فاننا سنضطر آسفين الى ايراد عينات متواضعة جدا من المنتهبات التى اعارت نفسها الى اللغة العربية .

(ء) الدراما الرومانسية : تعرض هذا الفصل لبعض اسباب ظهور الحركة الرومانسية وأهم كتابها فى اوربا . ولان الدكتور بروكت لم يتعرض لملامح الرومانسية مجاراة لطبيعة كتابه شبه الموسوعى ، فقد اضطر الدكتور رشاد الى محاكاته مع ان طبيعة (دراسته) المتخصصة تحتم عليه مناقشة المذهب الرومانسى وقضاياه العامة . ولن يغفر له ـ وهو يكتب بحثا طويلا عن تاريخ وتطور النظرية الدرامية ـ اغفال مناقشة الكتاب المقدس للرومانسيين وهو مقدمة كرومويل لفيكتورهيجو . لماذا لا نتواضع بعض الشىء ونستشير بعض المراجع العربية التى تحت يدنا ؟؟ ان قراءة واحدة لكتاب المرحوم الدكتور محمد مندور عن الكلاسيكية وكتاب المرحوم الدكتور غنيمى هلال عن الرومانتيكية ، كان يمكن أن تمنع كثيرا من التورطات والانتهابات العديدة التى ازدحم بها هذان الفصلان .

يورد رشاد رشدى نقلا عن بروكت ص ٢٢٣ ماترجمه :

« القوى التى أدت الى ظهور الحركة الرومانسية فى القرن التاسع عشر كانت كلها واضحة فى القرن الثامن عشر فقد بدأ الشك يدب بالنسبة لقدرة العقل وحده على ادراك أهداف الانسان العليا .. وقد قامت النيوكلاسيكية على اعتقاد أن الانسان يستطيع أن يكتشف عن طريق التحليل الرشيد مقاييس يقيس بها كل الأشياء فى الحياة ... الخ ... الخ ص ١١٩

ومن أراد أن يستزيد من محاسن المقارنة ، فليقرأ صفحات ٢٢٣ الى ٢٢٨ للدكتور بروكت ومثيلاتها من ص ١٢٠ الى ١٢٨ فى الطبعة العربية .

(هـ) الواقعية : فى ثلاث ورقات ونصف درس مؤلفنا أسباب ظهور المدرسة الواقعية واغفل قضاياها وأسسها الفلسفية . وعندما حاول أن يتمثل بكتابات خاصة بها ذكر أنوريه بلزاك (الروائى) مع أن موضوع الكتاب يخص (النظرية الدرامية) فى المحل الاول . ولانه لم يتعرض للمذهب الطبيعى وموقفه من الحياة والادب فقد اقحم اميل زولا على هذا الفصل وناقش مسرحيته (تريزراكان) .

وكما هى العادة نكتفى هنا بايراد مثالين فقط لعمليات (الاقتباس المتطرف) الذى قام به مؤلفنا العربى . والمثال الأول ـ ولكنه ليس الوحيد ـ من الدكتور بروكت . أما الثانى فهو من كتاب

Theory and Technique of Playwriting, Lawson

ومايقوله بروكت ص ٢٦١

يقوله الدكتور رشاد لغة عربية واضحة لاينقصها الا علامات الوقف

« ومن العوامل التى ساعدت على انتعاش هذا التفكير الجديد كتابات اوجست كوفت ١٧٩٨ ـ ١٨٥٧ صاحب الفلسفة الجديدة التى يطلق عليها اسم (الوضعية) ففى كتاباته التى ظهرت ما بين ١٨٣٠ ـ ١٨٥٤ كان كونت يدعوا الى أن علم الاجتماع هو أعلى أنواع المعرفة اذ أن كل أنواع المعرفة يجب أن تسخر فى خدمة المجتمع والسبيل الى هذه الخدمة لا يتأتى الا عن طريق الملاحظة والتجربة بحيث يستطيع الانسان أن يرى العلاقات بين الأحداث المختلفة التى تحدث فى المجتمع كعلاقات سبب ونتيجة . الخ » ص ١٣٨ .

وعندما يقول جون هواردلوسون ء مسرحية (تيريز راكان) ينقله مؤلفنا العربى نقلا حرفيا .

« .. وهى على وجه التلخيص :

١ ـ الوعى بانعدام العدالة الاجتماعية .

٢ ـ استعمال البيئة الفقيرة وتقديمها كما هى .

٣ ـ استخدام التناقض الحاد بين مناظر تصور رتابة معيشة الناس معيشة تقليدية ومناظر حادة فى العنف الجسمانى .

٤ ـ ظهور أثر الأفكار العلمية السيارة .

٥ ـ التركيز على الجنس كالمعادل الموضوعى الوحيد للتعبير عن المشاعر .

٦ ـ التركيز على العاطفة العمياء بدلا من الارادة الواعية .. الخ ص ١٤٣

والملاحظة الجديرة بالاعتبار هنا هى أن مؤلفنا العربى قد وضع السمة رقم خمسة مكان السمة رقم ستـــة ، وهذا من باب التجديد والتنقيح .

و ـ الثورة ضد الواقعية : تحت هذا العنوان عالج الدكتور بروكت ـ ويمكن أن نقول فى كثير من الاطمئنان والدكتور رشاد أيضا ـ أهم الثورات الأدبية التى حدثت كرد فعل ضد المذهب الواقعى . وتتمثل هــذه الثورة ـ عنــد المؤلفين الأمريكى والعربى ـ فى الرمزية والتعبيرية والمسرح الملحمى . ومع أن المعالجة كانت من المفروض أن تختلف عند الاثنين نظرا لاختلاف طبيعة كتابيهما وكذلك لغة كل منهما ، الا أن المضمون يكاد يتطابق عند الكاتبين حذو النعل بالنعل ، رغم وجود البعد المكانى والزمانى بين المؤلفين . ونكتفى هنا بايراد مثال واحد لـكل حركة تورية من تلك الحركات الثلاث ، دلل على المشابهةاللافتة بين افكار مؤلفهم الامريكى ومؤلفنا العربى ، حتى ليمكن أن تعتبر كتابات الدكتور رشاد نماذج مثالية فيما يجب أن تكون عليه حرفة الترجمـة . يقـول الدكتور بروكت فى مجال حديثه عن الرمزية : ص ٢٨٧ .

ويقول الدكتور رشاد :

« أما الرمزية وتسمى أحيانا الرومانســية الجديدة أو الانطباعية .. فقد نشأتوتطورت فى فرنسا فى الثمانينات من القرن التاسع عشر وانتهت تقريبا قبل نهاية القرن .. وتؤمن الرمزية بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحيـاة اليومية التى ندركها بحواســنا الخمس ، كما لا يمكن الوصول اليها عن طريق العقـل ـ على العكس ... الخ ص ١٦٥

أما المثال الثانى فهو عن التعبيرية ، ومايقوله المؤلف الامريكى فى كتابه المشار اليه ص ١٦٦ يقوله مؤلفنا العربى :

« التعبيرية من أهم الثورات ضد الواقعية فى هــذا القرن . وقد نشأت كحركة فى حـوالى ســنة ١٩١٠ فى ألمانيا . وقد أطلق اسم التعبيرية فى الأول على مجموعة من الرسامين يحتذون حـذو (فان جوخ) و (جوجان) .. ولكن سرعان ما انتقل الاسم الى ألوان آخرى من الفن . وكان أول تعبير نجده فى الدراما مسرحية (الابن) للكاتب والترهياسنكليفر .. الخ » ص ١٧٨ .

وما زعمه بروكت عن مسرح بريشت ص ٣١١ يترجمه الدكتور رشاد هكذا :

« وكان بريخت يطلق على مسرحه اسم المسرح الملحمى لكى يميزه عن المسرح الدرامى الذى كان ثائرا عليه ـ فقد كان يرى أن المسرح الدرامى قد استنفد أغراضـه اذ أن المتفرج فيه لا يأخذ دورا ايجابيا .. الخ ص ١٩٢ .

ولمن شاء أن يطالع مزيدا من الانتهابات أن يقرأ فى كتاب الدكتور رشاد الصفحات من ١٩٢ الى ٢٠٨ وفى كتاب بروكت من ص ٣١١ الى ٣١٤ .

(ز) مسرح العبث : ولأن مسرح اللامعقول يمكن ـ فى رأى الدكتور رشاد ـ أن يكون خاتمة المطاف فى حديثه عن النظرية الدرامية ، فان لم يعتق ـ لوجه الله ـ كتاب الدكتـور بروكت . فلقد نقــل منــه فقــرات طويلة حتى ليشعر قارىء الكتابين بان (مؤلفنا) العربى كان يقصــد ترجمة فصول برمتها عن الأصل الامريكى لولا أنه نسى عامدا أو غير عامد أن يذكر على غلاف كتابه « ترجمة دقيقة عن الانجليزية » ان مدارسة الدكتور بروكت لمسرح اللامعقول لا تسلم من مؤاخذة النقـد ، غير أن الدكتور رشـاد لم يحاول امتحانها ، بل نقلها نقلا حرفيا . حتى عندما تمثل بروكت بمسرحية (الكراسى) لاونيسكو وحـاول تحليـل بنائها الفنى ، لم يرحم الدكتور رشدى نفس المثل ، بينما كانت أمامه نماذج أخرى مدروسة ليست فى اللغة الانجليزية فقط ، بل وفى العربية أيضا . ونكتفى هنا بمثال واحد .

ان ما قاله بروكت ص ٣٤٠

ينقله الدكتور رشاد الى لغة عربية سليمة فيقول :

« وايمانا بأن المدارس المسرحية المختلفة تختلف بالنسبة لمعنى الوجود ولكنها على الاقل تتفق فى أن للحياة معنى ما .. ولكن فى الخمسينات من هــذا القرن ظهرت حركة جديدة يتســاءل أصـحابها اذا كان للوجود حقــا معنى موضوعى يمكن ادراكه وقد سميت هذه الحركة فى الدراما بمسرح العبث أو اللامعقـــول أو مسرح الــلا معنى .. .. الخ ص ٢١٩

٢ ـ موضوعات تنتمى الى تاريخ الدراما :

(أ) عصر النهضــة : ان الصـفحات القليلة جـدا والمخصصة لمناقشة عصر النهضة ، تنتسب بكاملها الى تاريخ الدراما ولا تمت الى مجـال النظرية الدراميــة . فقد تحدث (المؤلف) بايجاز شديد عن ازدهار الكوميديا فى ايطاليا وبخاصة الكوميديا دىلارتى ، وعن بدء اهتمام انجلترا بالتراث الكلاسى فى القرن السادس عشر ، مع تعريف « بدكتور فاوست » لكريســتوفر مارلو ، ثم عن المسرحية الاسبانية وعمدتيها دىفيجا وكالديرون . وهكذا أسقط المؤلف أهم فترة انطلاق فى تاريخ النظرية الدرامية الحديثة . ان نشر كتاب « الشعر » لأرسطو فى اللاتينية

عام ١٤٩٨ وفى اليونانية عام ١٥٠٨ كان بداية ثورة ظلت نتائجها تسيطر على الفكر الدرامى فى أوربا والنقدى بوجه عام طيلة ثلاثة قرون . ان دراسة ميلاد وتطور وبلورة الوحدات الثلاث ، ومناقشة تعاليم اسكاليجر ، وقوانين كاستلفترو التى لم يسبقه اليها أحد من شراح أرسطو وتفسير روبرتللو لوظيفة التراجيديا واستنتاجات دانيللو ومنترنو وسجنى وماجى وغيرهم . كل هذا وغيره ، موضوعات جديدة وضرورية لم تتعرض لها الدراسات أو المترجمات التى صدرت فى العربية عن النقد الأوربى . وكانت الفرصة سانحة للمؤلف أن ينقل لكتابه شيئا منها الا أن كتاب بروكت خلا من تلك المادة الأساسية لأنه غير معنى أساسا النظرية الدرامية . ولا يقتصر الأمر هنا على المطالبة بدراسة شراح النظرية الدرامية فى ايطاليا ، بل وبرؤيتها أيضا مولودة فى فرنسا على يد سبليه وبليتيه وفى انجلترا على يد سدنى وغيره .

(ب) القرن الثامن عشر : كان يمكن لمؤلفنا العربى أن يناقش فى هذا الفصل الكتابات النظرية المتعلقة بالدراما فى هذا القرن . غير أن اخلاصه المفرط ـ الذى يبلغ حد العشق ـ لكتاب بروكت ورطه فى الحديث عن بضع مسرحيات ظهرت فى القرن المشار اليه . حتى لنجده يستعبد نفسه للعناوين الفرعية التى ذكرها بروكت فى كتابه . ان المنهج (العلمى) كان يحتم على الدكتور رشدى أن يبحث عن بروكت آخر ليحدثنا عن الاسهامات النقدية التى ساقها درايدن وجونسون وهيوم وفولتير وغيرهم . بدلا من الحديث عن « تاجر لندن » لجورج ليللو وأعمال بومارشيه المسرحية . وكما عودنا الدكتور رشاد دائما على قراءة أفكاره فى اللغتين العربية والانجليزية ـ فيمكننا أن نسوق مثالا واحدا من الأمثلة العديدة التى ان تسق كلها هنا تستوعب عدد المجلة . يقول الدكتور بروكت ص ٢٠٧

مايترجمه الدكتور رشاد ؟

« والموضوع المحبب الى ماريفو .. هو استيقاظ الحب فى النفوس .. فنحن نواجه امرأة ورجلا ليس عندهما أى نية للحب .. ولكن بالتدريج نجدهما يصلان الى مرحلة تحتم عليهما الاعتراف بالحب الذى وقعا فيه . وفى كوميديات الحب السابقة على ماريفو كنا نجد البطل والبطلة قد وقعا فعلا في الحب قبل رفع الستار .. . الخ ص ١٥ »

(حـ) المسرح الاجتماعى : ونظرا لأن الدكتور بروكت يخص المسرح الاجتماعى بمناقشة سريعة ، فقد اضطر الدكتور رشاد أن يحاكيه حتى ولو نقله سطرا بسطر . ولان منهج الدكتور بروكت كان يفرض عليه التحدث عن المسرح بعد الحرب العالمية الثانية وعن نجاح المسرحية الموسيقية فى بلاده فقد رأى الدكتور رشاد بدوره أن يخصص بضع فقرات للحديث عن الواقعية المعدلة ، وعن المسرحية الموسيقية فى أمريكا ، حتى ولو كان موضوع المسرحية الموسيقية لا يتصل ببحثه عن النظرية الدرامية من قريب أو بعيد . والانتهاب الحرفى الجرىء هنا ـ كما هو الحال فى فصول الكتاب الأخرى ـ صارخ جدا ولكن يدل على وفاء نادر للأصل الأمريكى ويستحق الاكبار والأسف الشديد أيضا . ونكتفى بمثال واحد نظرا لضيق الحيز . يقول الدكتور بروكت ص ٣٣٠

ما يترجمه الدكتور رشاد :

« المسرحية الموسيقية : هى أكثر الألوان المسرحية انتشارا فى أمريكا وتزداد أهميتها فى العالم يوما بعد يوم . حتى لقد قيل انها أهم ما ساهمت به أمريكا فى المسرح .. والمسرحية الموسيقية السائدة اليوم تنحدر من أشكال مسرحية كانت معروفة فى القرن التاسع عشر مثل : عرض المنوعات والفودفيل والاكستر فاجانزا .. الخ ص ٢١٤

٣ ـ موضوعات تنتمى الى الأجناس الدرامية :

(أ) الميلودراما : فى هذا الفصل يعالج الدكتور رشاد ملامح الميلودراما كجنس مسرحى . ولا ندرى لماذا لم يناقش الاجناس الدرامية الاخرى ـ كالكوميديا والفارس والتراجيديا المتطورة ـ اذا كان يؤمن بانه لا انفصال بين مفهوم النظرية الدرامية وبين الأجناس الدرامية ؟ لماذا تحيز لهذا الجنس بالذات وخصه بفصل وعنوان مستقل ؟ ألأن الدكتور بروكت أفرد له بضع صفحات في كتابه ؟ يبدو أن الدكتور رشاد معجب جدا بكتاب الأستاذ الأمريكى فظل يتبنى آراءه ويعتز بأبوته المنتحلة لها حتى اعتقد اعتقادا راسخا بانه الأب الشرعى لها . ان هذا الفصل المكتوب بالعربية يكاد يكون ترجمة مخلصة للنص الأمريكى . ولقد مللت كتابة « قال بروكت » و « قال رشاد رشدى » ولكن للضرورة أحكاما .

قال الأستاذ الامريكى ما يترجمه الاستاذ المصرى بالحرف الواحد .

« ومن ملامح الميلودراما أيضا وجود شخصية ثانوية لاحداث الأثر الكوميدى اما لأنها شخصية بلهاء أو صريحة صراحة غير مألوفة . أما الحدث فى الميلودراما فيتطور من خلال أفعال الشرير وهو حدث فى الغالب محدود المعالم بسيط اذ أن أى تعقيدات من شأنها أن تطمس القضايا الأخلاقية .. الخ .. الى » ص ١٣٤ .

٤ ـ موضوعات تنتمى الى فن كتابة المسرحية :

(أ) المسرحية المصنوعة .

(ب) البناء الدرامى عند تشيكوف .

عندما كتب بيير كورنى

De l'utilité et des parties du poème dramatique (1660)

أمكن القول بانه كان يجتهد اجتهادا محدودا نحو صياغة رأى نظرى فى الدراما قائم أساسا على نظريات من سبقوه . أما خصائص مسرحياته فانها لا تدخل في نطاق النظرية الدرامية لأنها صياغة لمجموعة قواعد . ان النظرية

أشبه بقاعدة ثابتة ، أما عناصر تكوين المسرحية — من ناحية الشكل والمضمون — فانها قابلة للتغير من مسرحية لأخرى للكاتب الواحد . وقد ينجح الكاتب فى بلورة أفكاره فى نظرية ولكنه قد يفشل فى تطبيقها عند خلق قطعة درامية للمسرح . وعلى هـذا يجب الا نقول بان للكاتب نظريتين : واحدة فى شكل مقالة نقدية ، وأخرى فى شكل مسرحية ، أو — ان صح التعبير — له نظريات أخرى بعدد مسرحياته ومن ثم نخلص الى القول بأن الدكتور رشاد كان متعسفا جدا فى اعتبار المؤسسات البانية فى « المسرحية المصنوعة » وفى اعتبار « البنـاء الدرامى التشـيخوفى » ضربا من النظرية الدرامية والا كان عدد النظريات الدراميـة كعدد الكتاب المسرحيين . فى حين أن النظريات الحقيقية قليلة جدا ولا توجد الا كل عشرات من السنين . وليس من المعقول أن نتصور ان لسوفوكليس نظرية درامية ولشكسبير أيضا وموليير واونيل وأبى خليل القبانى ونعمان عاشور وانور قزمان والفريد فرج وأبى السعود الابيارى وآلاف غيرهم .

وكما أوردنا أمثلة قليلة من (الاقتباسات الشديدة) التى ضمنهـا الدكتـور رشـاد كتـابه نود أن نختم تلك السلسلة التى لا تنتهى بذكر اقتباسين اثنتين احداهما من لوسون والثانية من بروكت .

يقول لوسون فى كتابه السابق الاشارة إليه ص ٥٣ ويقول (مؤلفنا) المصرى :

« وقد انجبت مدرسة المسرحية المصنوعة ناقدا يحتل مكانة فى تاريخ المسرح وهو (فرانسيسك سارس) الذى كان الناقد الأول فى باريس مابين ١٨٦٠ الى ١٨٩٩ — وقد كانت آراؤه مثل المسرحيات التى ينقدها تقليدية وضحلة ، ولكنه ساهم بمبدأ هام فى البناء المسرحى كان السبب فى شهرته .. الخ » ص ١٤٥

ويقول بروكت ص ٢٧١ ما يترجمه الدكتور رشاد

« انجلترا : وكما قلنا انتشرت الروح الواقعيـة فى البلاد الأوربية المتخلفة . ففى انجلترا مثلا ظهرت أعمـال كتاب منهم : (بنيبرو) (١٨٥٥ — ١٩٣٤) و (جونز) (١٨٥١ — ١٩٢٩) وجورج برناردشو (١٨٥٦ — ١٩٥٠) . ... الخ ص ١٦٠

ان أشق النقد وأعسره فى الحقل الدرامى هو مناقشة النظرية . بل ان النظرية هى دائما معضـــل كل العلوم والفنون . ولكن عمليتى النقدية التى قمت بها فى كتـاب « النظرية الدرامية » كانت سهلة للغاية ، لا لفروسيـة فى العلم ، ولكن لانها لم تكلفنى غير بعض الأسف بالاضافة الى اطلاعى على بضـع فقرات فى كتـابين أمريكيين ، ثم قراءتها نفسها بالعربية مرة أخرى فى كتاب الأستاذ الدكتور رشاد رشدى . ان المكتبة العربية لا تزال بالتأكيد خالية من كتاب يغطى « النظرية الدرامية من أرسطو الى الآن ».

الحرية والحب

دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٨

مختارات من الشعر المجرى

بقلم : صبرى حافظ

تتزايد حاجتنا فى الظروف الراهنة الى التعرف على الاصداء الفنية التى انجبتها البلدان الاخرى عندما عانت من ويلات الحرب وتمرغت أنوفها فى الرغام تحت وطـأة الهزيمة . حتى نعـرف كيف استنفهت الاعمـال الفنية الهمم ، وكيف حاولت أن تأسو الجراح وأن تنقذ الانوف من الرغام . فهذه المعرفة تستطيع أن تثرى وجداننا الفنى وان تساعد الفن على النهوض بدوره الكبير فى هذه الايام العصيبة دون الوقوع فى براثن الخطابية أو التعثر فى وهج الانفعال . وتستطيع فى الوقت نفسه أن تنقل الى القارىء صورة للاسلوب الذى تعاملت به الشعوب مع هزائمها فى هذه الفترة التى يزدهر فيها العكوف على الذات ، وتنمو فيها الرغبة فى نبش الماضى ، ويتزايد فيها القلق على الحاضر .

ومن هنا تجىء الاهمية الكبيرة لهذه المجموعة الحاشدة من قصائد (الحرية والحب) المجرية التى اختارها وعرف بشعرائها جيزاكيباش ، وترجمها الى العربية المستشرق

المجرى اشتفان فودور ، وصاغها شعرا قديما غالبا حديثا احيانا الشاعر فوزى العنتيل . والتى تعكس صورة لانفعال الوجدان المجرى بويلات الحروب وعسف الهزيمة . صورة تتجاوب في كثير من جزئياتها مع تلك الحالة الكئيبة التى تعيشها بلادنا الرازحة تحت وطأة الكابوس الصهيونى ، الرافضة فى الوقت نفسه للهزيمة . وهى تحاول أيضا أن تاخذ القارىء العربى فى سياحة طويلة مع الشعر المجرى تمتد على الصعيد الزمنى لاكثر من خمسة قرون . أول الشعراء الذين تقدمهم لنا هذه المجموعة هو بالنت بالاشى الذى عاش فى القرن السادس عشر وآخرهم هو الشاعر المعاصر جولا الييش ، وبين هذين الشاعرين نتعرف على خمسة عشر شاعرا يلخصون لنا الشعر المجرى طوال هذه القرون الخمسة .

والحقيقة أن هذه المجموعة الشعرية لم تستطع أن تنجو من عثرات الاختيارات المألوفة . فقد أغفلت عددا كبيرا من الشعراء الهامين الذين قاموا بدور بارز فى لوحة الشعر المجرى الممتدة منذ القرن العاشر حتى اليوم .وقبل أن نناقش هذه العثرات أحب أن أذكر ان هذه المجموعة قد ظهرت ضمن اطار بعض اتفاقيات التبادل الثقافي التى تحاول أن تنقل صورة لآداب بعض البلدان الصديقة الى اللغة العربية ، فى مقابل نقل صورة مماثلة لادبنا الى لغة هذه البلاد .. وهاهى المجموعة الشعرية المجرية قد صدرت منذ عدة شهور ، وأعقبتها رواية رومانية مترجمة فى نفس الاطار ــ اطار التبادل الثقافى ــ دون أن ينقل أى شىء من أدبنا الى اللغة المجرية أو الرومانية . وذلك لان اللجان الحكومية التى عهد اليها اختيار مجموعات القصائد أو القصص قد تعثرت فى سرديب الروتين فترة ، ثم اختفت فى متاهات الاهواء الشخصية ، فلم يظهر لهذا المشروع من أثر . برغم أهميته الزائدة فى نقل صورة لادبنا الى مجال خصب يتعطش الى معرفة أى شىء عن آدابنا وقضايانا .

وتؤكد لنا طبيعة الاطار الذى ظهرت فيه هذه المجموعة الشعرية ماأشرنا اليه من تعثر الاختيار واتسامه بالنظرة الاحادية الجانب التى تتميز بها الاختيارات ذات الطابع الحكومى . والتى نجد بصماتها فى هذه المجموعة واضحة فى عدة نقاط ... أبرزها الاهتمام بالشعراء الذين كتبوا شعرا وطنيا أو الذين حاولوا الاقتراب من قضايا الشعب حتى ولو كانت مكانتهم فى الادب المجرى لاتسمح لهم بالظهور في هذه المجموعة المكونة من سبعة عشر شاعرا فقط ، ولم يكن باستطاعتهم حتى الظهور فى مجموعة مكونة من مائة شاعر . وقد ترتب على هذا اغفال تيار الشعر الغنائى والرومانسى الذى بلغ حدا كبيرا من الازدهار والتألق فى الادب المجرى طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر خلال أعمال رهط كبير من الشعراء المجيدين يمتد من جوزيف جفادانى (١٧٢٥ ــ ١٨٠١) واندراس دوجينكس (١٧٤٠ ــ ١٨١٠) حتى الشاعرين المعاصرين جرجى فالودى ولاشلونجى مرورا بآدم بالوتشى هورفات (١٧٦٠ ــ ١٨٢٠، وبينيدك فيراج (١٧٥٤ ــ ١٨٣٠) وجبرائيل دايكا (١٧٦٩ــ ١٧٩٦) والذى تأثر كثيرا برومانسية جوته الدفاقة فى (آلام فيرتر) وميهائى تومبا (١٨١٧ ــ ١٨٦٧) وجانوس فاجدا (١٨٢٧ ــ ١٨٩٧) الذى يعتبر أهم شاعر مجرى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر والذى ترك آثارا كبيرة على الاجيال الجديدة من الشعراء الذين أتوا بعده .. ولم تقدم لنا المجموعة من شعراء هذا التيار الشعرى الهام فى الادب المجرى سوى شاعر واحد هو ميهائى فورشمارتى (١٨٠٠ ــ ١٨٥٥) صاحب الملحمة الشعرية الهامة (هروب زالان) التى ظهرت عام ١٨٢٥ وتركت منذ هذه الفترة ظلها على الكثير من الاعمال الشعرية التى ظهرت بعدها . والذى كتب عددا كبيرا من القصائد الرومانسية والرمزية الى جانب ترجمته الجيدة لاعمال شكسبير الى اللغة المجرية وخاصة الملك لير) و (حلم منتصف ليلة صيف) و (يوليوس قيصر) .. ولكنها لا تقدم أيامن شعره الرمزى أو الرومانسى العظيم والذى كان له الفضل فى فرض اسم فورشمارتى على الادب الاوربى كله لا المجرى وحده فى هذه الفترة .

وقد يمكن الرد على هذه الملاحظة بالقول بان اختيار هذا الشعر كان يتوخى بالدرجة الاولى الاهتمام بتقديم صورة لانعكاس نضال الشعب المجرى الطويل من أجل الحرية على لوحة الشعر الذى يعتبر أهم فنون الادب المجرى وأقدمها تغلغلا فى ضمير تاريخ هذا الشعب العريق .. لكن هذا التعليل مردود عليه بعنوان المجموعة ذاته (الحرية والحب) فهى لاتقدم سعى الشعر الى التعبير عن الشعب المجرى فى نضاله من أجل الحرية . ولكنها تقدم لنا أيضا هذا الشعب فى ممارسته لواحدة من أعمق وأرق العلاقات الانسانية وهى الحب .. فالطريقة التى يمارس بها شعب حبه ليست أقل دلالة على طبيعة هذا الشعب من الاسلوب الذى يمارس به الذود عن قضيته وعن تاريخه ..والحقيقة أن قصائد الحب الجميلة فى هذه المجموعة المكتظة بالاشعار السياسية والوطنية شحيحة الى حد كبير .. ولاتتألق هذه العاطفة الانسانية الرائعة فى أى من قصائد شعراء المجموعة مثلما تتألق في القسم الاول من الكتاب والذى يضم بعض القصائد والاغنيات الشعبية التى تعتبر فى الحقيقة البذور الحقيقية لكل تيارات الشعر المجرى واتجاهاته . والتى برز أثرها فى تاريخ هذا الشعر بفعالية واضحة بعدما نشرت مجموعات المواويل والقصائدوالاغنيات الشعبية محققة ومدروسة فى أوائل القرن الماضى على يدى كل من جانوس ارديلى (١٨١٤ ــ ١٨٦٨) وجانوس كريزا (١٨١١ ــ ١٨٧٥) «فالشعر الشعبى المجرى هو الصوت الشعرى الحقيقى لشعبنا» كما قال الشاعر العاصفة ساندور بيتوفى الذى تألق كالشهاب فى سماء الشعرالمجرى ثم اختطفه الموت وهو لما يتجاوز عامه السادس والعشرين بعد . والذى كان أول شاعر مجرى تترجم الى العربية مجموعة كاملة من قصائده الجيدة ــ ترجمها الاستاذ محمد أمين حسونة وصدرت عن مطابع جريدة الصباح بالقاهرة

عام ١٩٥٥ - تحت عنوان (قصائد ثورية) .

هذه هي الملاحظة الاولى على الاختيار الذى قام به جيزاكيباش ، والذى لانعرف لماذا بداه بيالاتشي دون غيره من الشعراء . ثم وقف به عند جولا الييش (١٩٠٢) الذى تجاوز الخامس والستين ، دون أن يقدم لنا أيا من الشعراء الموهوبين الذين ظهروا بعده مثل ساندرو ويرس وجيورجي فالودى وفرنس يوهاشي ولاشلوبنيامين ولاشلوناجي وغيرهم من الشعراء المعاصرين . ولو قام كيباش بكتابة مقدمة ضافية لهذه المجموعة عن تاريخ الادب المجرى عامة والشعر خاصة ، لاستطاع - وهو الخبير بالادب المجرى - أن يقدم لنا الخطوط العريضة لتاريخ هذا الشعر ولدوره ولمكانة الشعراء الذين اختارهم فيه . وربما تمكن ايضا من أن يبرر لنا اختياره لهؤلاء الشعراء دون غيرهم ولتلك القصائد دون غيرها ، وأن يضيىء لنا جوانب المعايير التى اعتمد عليها فى اختياره . وربما استطاع كذلك أن يعرفنا على التيارات المختلفة في الشعر المجرى وعلى الروافد التى ارتوت منها هذه التيارات وعلى مصير كل تيار ودوره . وغير ذلك من القضايا والمعلومات المفيدة لقارىء يتعرف على هذا الشعر لاول مرة .. وقد كان باستطاعة مثل هذه المقدمة أن تضيف الكثير ، وأن تغنينا عن تلك المقدمة التى صدر بها الكتاب والتى لم ترتفع أبدا لمستوى المجموعة المتواضع . والتى لم تعتمد على غير التعريفات المبتسرة التى قدم بها كيباش كل شاعر ، دون أن يجهد كاتبها نفسه بالتعرف على الموضوع الذى يريد أن يقدم له . واكتفى بملاحظات عابرة عن طريقة التقفية يمكن لاى قارىء بسيط أن يلمسها بنفسه .

ولننتقل بعد هذه الملاحظات الاولية الى القضية الاساسية التى تثيرها هذه المجموعة وهى ترجمة الشعر . تلك القضية القديمة الجديدة التى تثار دائما مع كل محاولة لترجمة الشعر . ذلك لان للشعر حساسية خاصة للترجمة . فالشعر شديد الارتباط باللغة التى يكتب بها اكثر من أى فن كلامى آخر . وهو الفن الوحيد الذى يفقد فى الترجمة الكثير الى الحد الذى دفع روبرت فروست ذات مرة الى تعريف الشعر بأنه الفن الذى تفسده الترجمة . فالشعر مرتبط بالالفاظ ، بايقاعها وجرسها الذى يسميه سنتيانا بجمال الالفاظ الحسي ، بتآلفها وتنافرها . بتجاورها بصورة معينة وتكرارها بنسق خاص . لكن باستطاعة الترجمة الامينة - وهى ضرورية - الا تفقد الشعر غير موسيقاه الخارجية وحدها ، وأن تحتفظ بكل مافى القصيدة عدا الموسيقى الخارجية . بالايقاع الداخلى الذى تخلقه طبيعة الكلمات ومعانيها . بتآلف الكلمات وتنافرها وتجاورها بصورة معينة . أو تكرارها بنسق خاص .. وهذا يتطلب الامانة فى الترجمة والاخلاص لروح النص ، وشكل النص جزء من روحه . لذلك كان من الضرورى أن يترجم الشعر نثرا . لان للنظم ضروراته التى تجهز على الكثير من جزئيات التراكيب الشعرية . والتى تجعل متابعة القارىء لجوهر عملية الابداع الشعرى عند الشاعر الذى يقرأه مترجما عسيرة للغاية . لان النظم يجهز تماما على قاموس الشاعر الاصلى وعلى مصطلحه اللغوى . ففى الترجمة المنظومة لانستطيع أن نتعرف على الكلمات الاثيرة لدى الشاعر ولا على استعمالاته المختلفة لتلك الكلمات . ولا على نوعية الكلمات والتراكيب التى تسيطر عليه وطبيعتها ومصادرها . وغير ذلك من الاشياء الشديدة الالتصاق بالشعر . فالشاعر - كما يقول سارتر - يخدم الكلمات قبل أن يستخدمها . وجوهر العمل الشعرى غير قابع فى معنى القصيدة أو فكرتها ، بقدر ماهو موجود فى ألفاظها وطريقة استعمالها لتلك الالفاظ واسلوب بنائها . وكلها أشياء تستطيع الترجمة المنثورة ، اذا مابذلت جهدا واضحا أن تحتفظ بجزء كبير منها . بينما لاتحافظ الترجمة المنظومة على غير فكرة القصيدة أو معناها ، لانها تخضع ألفاظها لتراكيب النظم وضروراته .

لكن هذه المجموعة آثرت أن تترجم الشعر نظما . ومن ثم عهدت الى صاحب (عبير الارض) الشاعر فوزى العنتيل أن ينظم القصائد بعد أن ترجمها اشتفان فودور ، ومن ثم فقد الشعراء تفردهم . وضاعت خصوصيتهم تحت رداء النظم الذى فرض كثيرا من روح الناظم على الشعراء برغم محاولته لان يكون أمينا للنص بصورة أوقعته فى بعض الهنات . فهو لاينظم الشعر المترجم حسب ضرورات العروض العربى وطبيعته فحسب ، ولكنه يحاول أن يلتزم بنظام التقفية الذى اتبعته القصيدة فى لغتها الاصلية . وقد دفعه هذا الى الاعتماد على أكثر من حرف روى واحد فى تقفيته للقصيدة الواحدة . محاولا تحقيق نسق التقفية الاصلى للقصيدة كأن تكون (أ.أ.ب.ب) أو (أ.ب.أ.)وغيرها من انماط التقفية المعروفة فى الشعر الاوروبى . كما دفعه الى الوقوع فى بعض المخالفات اللغوية مثل صياغة جمع التكسير من كلمة جلاد بتغيير الجيم المفتوحة الى الجيم المضمومة ، وهو غير صحيح . ص (٧٠) .

والى ركاكة التعبير التزاما بحرفية النص الى أبعد حد واستجابة لضرورات التنظيم ، والى الوقوع كثيرا فى وهاد النثرية التى تبدو معها الجزئيات الشعرية جامدة بليدة كأنها سطور مقال اخبارى ، حيث تتحول التراكيب الشعرية الى تراكيب غير شعرية - راجع على سبيل المثال صفحات ٥٣ ، ٦٦ ، ٨١ ، ٩٠ ، ٩٨ ، ١٠٤ ، ١١٦ ، ١٢٧ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٦٣ ، ١٨٧ ، ١٩٦ ، ١٩٧ وغيرها كثير - لكن هذا النثر يتقهقر احيانا أمام روعة توفيقه فى المواءمة بين النص والصياغة الشعرية للصورة باللغة العربية . وقد أدت ضرورات النظم مع التقيد بالنص الى حد كبير الى شيوع الانتقال من بحر عروضى الى آخر دون أن تكون هناك ضرورة فنية بنائية ، اللهم الا اذا كانت الرغبة فى التخلص من وزن عصي ، أو الحرص على الاقتراب الدائم من حرفية النص فى صياغته الاصلية .. والى غير ذلك من الهنات البسيطة التى تنتشر فى انحاء المجموعة دون أن تغض من قيمتها . وقد لاحظنا أن هذه الهنات قد اختفت من القصائد القليلة التى لجأ فى نظمها الى

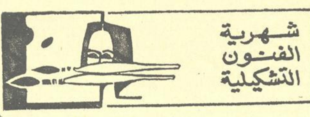
الاكتفاء بوحدة التفعيلة دون وحدة البيت .. لكننا لانستطيع أن ننكر فى النهاية ، برغم هذه العثرات ، أن صياغة فوزى العنتيل الشعرية قد تميزت بالرهافة والحساسية . ووضحت فيها بصمات الشاعر المتمكن العارف بأسرار اللغة والقريض معاً ــ القادر على تطويع الكلمة للمعانى العصية والمركزة .

أما الشعر نفسه فقد كان فى معظمه شعراً لاخصوبة فيه ولاغنى ، لارؤى فكرية كبيرة ولاحتى صور جديدة بارعة . لارؤية شعرية للواقع تخلق عالما جديدا وفريدا ، يستطيع أن يضاهى العالم الواقعى عمقا وايحاء . فأغلبه شعر وطنى بكل ماتحمله كلمة الشعر الوطنى من ظلال توحى بالمباشرة وبالخطابية وبالتسطح .. فلانجد فيه روح الشعر الاوروبى الدفاقة بالرؤى الموشحة بالظلال الفلسفية والفكرية عند الشعراء الالمان مثل ريلكه وهيلدرلين وجوته وبريخت . أو كثافة الشعر الانجليزى المنطلق من جمعات الخيال وتوهج العاطفة عند بيرون وشيللى وكيتس وبليك واليوت وجريفز . أو جموح الشعر الفرنسى ورمزيته المفرقة عند بودلير وفيرلين ورامبو وفاليرى وبيرس وميشو وغيرهم . ولكننا نلمس فى معظمه خطابية واضحة تحاول أن تقحم الشعر فى شعب القضايا السياسية دون أن تملك من الدربة أو المهارة مايمكنها من السير فى هذه الطريق الزلقة . وهذا لايعنى أن الشعر لايستطيع ان يخوض بنجاح غمار الموضوعات والقضايا السياسية والوطنية . فقد قدم الشعر عطاء رائعا فى هذه المجالات . اذا مااستطاع الشاعر أن يرى موضوعاته تلك بعين الشاعر لا بعين السياسى . واذا مااستطاع أن يخفى رؤيته السياسية فى أعماق القصيدة لا ان يطفو بها على السطح فيخنق كل حيوية الشعر ورهافته . واذا ماتمكن من تحقيق مزاوجة شعرية بارعة بين القضية السياسية الخاصة والقضية الانسانية العامة . بل لقد تحقق هذا فى المجموعة نفسها على أيدى عدد قليل من شعرائها الموهوبين هم جانوش آرانى وشاندرو بيتوفى واندرى آدى .

وقد أدت ندرة هذه النماذج الجيدة فى المجموعة مع اكتظاظها بالقصائد السيئة الى عجز المجموعة عن أن تعكس لنا صورة حقيقية للوجدان المجرى بكل مايمور فى أعماقه من رؤى وأحاسيس . فلانعرف منها شيئا عن طبيعة المجر أو عن تصور المجرى لشتى أمور الحياة أو عن موقفه منها . ولانعرف منها غير القليل عن طبيعة رؤية الانسان المجرى للحب وللعلاقات الانسانية المختلفة أو عن نوعية فهمه للقضايا الانسانية الكبرى كالموت والجنس والابدية وماوراء الكون وعن موقفه من هذه القضايا وغيرها . كل مانعرفه منها هو بعض تاريخ المجر وبعض الحروب التى خاضتها . لكن كيف انعكست هذه الحروب على البشر فى هذه الرقعة من الارض ، وكيف تركت ظلالها القاتمة على حياتهم فهذا مالانعرفه . اننا نعرف منها الكثير مما كان بأستطاعة دراسة عن تاريخ الشعب المجرى أن تقدمه بصورة أوفر وأوضح . لكن مالاتستطيع هذه الدراسة ان تقدمه ، ومايحتاج الى الفن ليلتقطه من وسط ركام الاحداث الكبيرة والمواقف الزاعقة ، تلك الاشياء الصغيرة المرهفة القادرة على أن تثير فى نفس القارىء ما تعجز عنه عشرات الدراسات فاننا نفتقدها فى هذه المجموعة ، ولا نجد منها سوى أشياء قليلة متناثرة فى عدد محدود من قصائد هذه المجموعة التى تزيد على السبعين قصيدة . غير أننا فى نهاية هذه الدراسة السريعة لا نستطيع أن ننكر أهمية هذه المجموعة ، برغم تلك الملاحظات التى تقترن دائما بالمحاولات الاولى والتى جاءت نتيجة لطموح المجموعة الكبيرة فى أن تضم بين دفتيها أهم قصائد الشعر المجرى طوال قرون عديدة . فهذه الملاحظات نابعة من حب هذا العمل ومن الرغبة فى تلافى نواحى القصور فيه ، لا من الوقف ضده . لان باستطاعة هذا العمل لو تلافى نواحى القصور تلك أن يحقق لقاء حقيقيا وعميقا بين الشعب المجرى والقارىء المغربى من خلال التعرف على ملامحه ووجدانه وعلى بسماته المرهفة الحساسة التى يستطيع الشعر أن يعبر عنها . فيمكنه بذلك أن يثرى وجدان القارىء والفنان على حد سواء يتعرف فيه القارىء على عالم غريب عنه ويألفه على البعدين السطور . ويعثر فيه الفنان على عالم فنى جديد ملىء بالصور والرؤى ، ويلمس فيه طريقة الشاعر فى تناول هموم وطنه وفى التعبير عن وجدان شعبه فى آلامه وآماله .

فى العدد القادم من ٠٠ المجلة

- **ثورة فى القاهرة المملوكية** — بقلم : أندريه ريمون — ترجمة : زهير الشايب
- **الحديقة الموحشة** — بقلم : صلاح عبد الصبور
  (دراسة لمختارات من شعر « أبو العلاء المعرى »)
- **فى مبادىء النقد عند العقاد** — بقلم : د ٠ شكرى عياد



يقدمها : بدر الدين أبو غازى

فنون القاهرة الفاطمية

من كتب الأسفار والمؤرخين

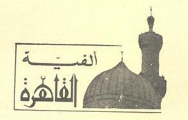
القاهرة التى تحتفل بانقضاء ألف عام على اقامتها هى تلك المدينة التى اقترنت بعصر الفاطميين واختطها جوهر لتكون مدينة المعز وأصحابه وجنده ٠

والاحتفالات بألفية القاهرة التى تشهدها مدينتنا العتيدة كان لها مقدمات بعيدة منذ أصدر العالم الأثرى المرحوم الدكتور زكى محمد حسن فى سنة ١٩٣٧ كتابه كنوز الفاطميين الذى اعتبره الاستاذ جاستون فييت مدير دار الآثار العربية فى ذلك الوقت الخطوة الاولى فى سبيل احياء ذكرى مرور ألف عام على تأسيس القاهرة ووجه على صفحاته الدعوة الى الاعداد منذ ذلك الحين عن طريق البحث والتأليف للاحتفال بهذا العيد احتفالا يليق بجلاله ٠

ولقد كان الدكتور زكى محمد حسن فى مقدمة علماء الآثار الذين جلوا لنا عظمة القاهرة الفاطمية وخصائص الفن الاسلامى فى مصر بعامة ، اعانته على ذلك دراسات علمية فى جامعة باريس التى حصل منها على الدكتوراه سنة ١٩٣٤ ودراسات للآثارالاسلامية والاسيوية فى اللوفر ثم اشتغاله بعد ذلك فى القسم الاسلامى بمتحف برلين مع ارنست كونيل وعمل بعد ذلك فى المتحف الاسلامى معجاستون فييت ومجموعة الأثريين الفرنسيين الذين أسدوا الى الفن الاسلامى فضلا لاينكر فيما قدموه من بحوث ودراسات وتولى الدكتور محمد زكى حسن بعد ذلك عمادة كلية الآداب بجامعة القاهرة ثم أستاذية التاريخ والآثار الاسلامية فى جامعة بغداد ، وخلف مجموعة من المؤلفات مازالت من عمد المراجع فى الفن الاسلامى برغم حياته القصيرة التى لم تتجاوز تسعة وأربعينعاما ومات زكى محمد حسن قبل أن يقدر له الاحتفال بألفية مدينته التى أحبها وأولاها بحوثه ودراساته ٠٠ ولو مد فى أجله لكان اليوم فى مقدمة المشاركين فى هذا الاحتفال ، فمن حقه علينا أن نذكره وأن نحى اسمه وجهده ٠٠ ومن صفحات كتابه كنوز الفاطميين نستعرض فنون القاهرة من خلال ما خلفه كتاب العصر الوسيط ٠

كان عصر الفاطميين أزهى عصور الفن الاسلامى ، هو عصر الابداع فى الفنون الفرعية أو التطبيقية بقدر ماكان عصر المماليك عصر العظمة المعمارية ، ولقد دام حكم الفاطميين فى وادى النيل من سنة ٩٦٩ ميلادية الى سنة ١١٧١ فهو بذلك قد جاوز قرنين من الزمان أتيح فيهما لفنانى القاهرة مجالات عدة من التفنن والابتكار فى عصر كان سمته الكبرى هى الرخاء باستثناء سنوات الشدة العظمى أيام حكم المستنصر ٠

وقد بهر هذا العصر بروائه الرحالة والمؤرخين أولهم ناصر خسرو هذا العالم الفارسى الذى ولد فى خراسان سنة ١٠٠٣ ميلادية وعاش برغم ماحصله من علم حياة لهو فى مطالع شبابه



الى أن تحولت حياته الى الجد والسفر فبدأ الرحلة فى العالم الاسلامى وجاء مصر فى القرن الحادى عشر الميلادى فبهره رخاءها العظيم وأسواقها العامرة وتحفها الفنية وقد وصف ناصر خسرو مدينةالقاهرة المعزية وصفا رائعا تحدثعن عمارتها وحوانيتها التى قارب عددها عشرينألف ووقف بقصر « السلطان » كما كان يسمى الخلفاء الفاطميين ·· شهد بناءه الشامخ وفرسان الخيل الذين يحرسونه وأسواره العالية وبواباتهالعشر كما وصف أبواب القاهرة الكبرى باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة وباب القنطرة وباب الخليج واستحوذ على اعجابه بيوت القاهرة وحدائقها وأعيادها فقال « لو وصفت هذه الاعياد لما صدقنى كثير من الناس ولرمونى بالمبالغة والاغراق فان حوانيت القصارين والصباغ والحوانيت الأخرى مفعمة بالذهب والحلى والبضائع والأقمشة من الحرير والقصب لدرجة لا يجد فيها المشترى محلا يجلس فيه » ·

ومما لفت نظره أن التجار كانوا يبيعون بأثمان محددة وأن الذى كان يغش الناس كانوا يركبونه جملا ويضعون فى يده جرسا يدقه ويطوفون به فى البلد وهو يصيح بأعلى صوته : لقد كذبت وهاندا ألقى عقابى جزا الله الكاذبين ·

مجتمع حضارى تلاقت فيه الرفاهة والفن والقيم الاخلاقية بهره منه أيضا فنونه وصناعاته فوقف ازاء مصانع النسيج وأدهشته مهارة النساجين الذين كانوا يشتغلون فى مصانع الخليفة وذكر أن واحدا منهم نسج قطعة من الديباج لتصنع منها عمامة السلطان فمنح خمسمائة دينار ·

كانت أروع المنسوجات تصنع فى مدينة تنيس وتصدر الى القاهرة ··· وقد بلغ من أهمية هذه المدينة أن ناصر خسرو ذكر أن ملك الروم طلب الى الخليفة أن يمنحه مدينة تنيس على أن يأخذ بدلها مائة مدينة رومية ولكن المصريين وعقيدتهم ــ أن مصر جنة الله فى أرضه ــ كانوا يقولون أن الخليفة أبى قبول هذا الطلب ·

وأشاد ناصر خسرو بصناعة الزجاج التى أخذت فى العصر الفاطمى طابعا خاصا وزاد ثراؤها بالعناصر الزخرفية ووصف سوق القناديل بجوار جامع عمرو فقال انه لم يعرف مثله فى أى بلد آخر ·

وأعجب ناصر خسرو بما شاهده من البلور الصخرى فى سوق القناديل وذكر أنه كان مشغولا بأسلوب فنى على يد صناع لهم ذوق رقيق ، وخرجت معظم تحف البلور الصخرى من مصر الى كنائس الغرب ومتاحفه فحفظتها لما تمثل فيها من رمز للنقاء الروحى ·

وأشار ناصر خسرو الى صناعة الخرف فى العصر الفاطمى فقال ان المصريين كانوا يصنعون أنواع الخزف المختلفة وأن الخزف المصرى كان رقيقا وشفافا حتى لقد كان ميسورا أن ترى من باطن الاناء الخزفى اليد الموضوعة خلفه ··· وكانت تصنع بمصر الفناجين ، والقدور والبرانى والصحون وتزين بألوان تشبه لون القماش المسمى بوقلمون وهى ألوان تختلف باختلاف أوضاع الآنية · وهذا الخزف ذو البريق المعدنى بهر ناصر خسرو كما أدهشه أيضا أن التجار والبقالين كانوا يستخدمون الأوانى الخزفية فيما يستخدم فيه التجار الورق فى العصر الحاضر فقد كانوا يضعون فى هذه الأوانى ما يبيعونه ويأخذها المشترون بالمجان ·

هذا حديث شاهد رؤية قدم القاهرة فى عصر الفاطميين وبهرته فنونه ولكن أقدم من كتب

عن الفاطميين وهو ابن زولاق المتوفى سنة ٩٩٨م لم يقدر لمؤلفاته أن تصلنا بينما ظلت «سفرنامة» لناصر خسرو محفوظة وترجمها الى العربية الدكتور يحيى الخشاب سنة ١٩٤٥ ٠

وثمة مؤلف آخر هو ابن ميسر صاحب كتاب « أخبار مصر » تناول العصر الفاطمي وأبهته وسخاء ما أخرجه من تحف ٠

وقد ذكر فيما ذكر أنه رأى مجلدا من نحو عشرين ألف كراسة يحوى بيان ما خرج من التحف والأثاث والثياب والذهب ، ولم يقطع المؤرخون ومنهم الدكتور زكي محمد حسن فيما اذا كان هذا البيان يمثل سجل تحف العصر الفاطمي أو هو بيان ما نهب من التحف في سنوات الشدة العظمى وما تفرق منها ٠

ومهما يكن من أمر فان شواهد التاريخ تشير الى أن ما تحفظه جنبات المتحف الاسلامي بالقاهرة ومتاحف العالم كله من كنوز الفاطميين لايمثل الا القدر اليسير الذي حفظه الزمن من روائع هذا العصر فقد كان فن الفاطميين فن حياة لا يتخفى في سراديب المقابر كما تخفت فنون الفراعنة فجاءتنا بعد آلاف السنين طاوية سنى الزمن محتفظة بما لها من بهاء وجلال ٠

وقد شهد ابن ميسر روائع قصور الأفضل شاهنشاه ابن أمير الجيوش بدر الجمالي ووصف مجلس شرابه فقال أنه كان يشتمل على تماثيل لثمان جوار متقابلات ، أربع منهن بدهن من كافور وأربع سود من عنبر مرتديات أفخر الثياب وممسكات بالجواهر الكريمة ومتزينات بالحلي الثمينة وأن هذه التماثيل كانت تنكس رؤوسها حين يدخل مجلسه فاذا جلس في صدر المجلس استوين قائمات وهذا يدل على أن العصر عرف الحيل الميكانيكية والتماثيل المتحركة التي عرفتها بصورة أو بأخرى عصورنا الحديثة ٠

على أن روعة هذا العصر الفنية لم يشهد بها أهله من العرب أو من الرحالة الفرس فقط وانما دلت عليها وثيقة غليوم رئيس الأساقفة ومؤرخ الحروب الصليبية في وصفه لزيارة الرسولين الصليبيين اللذين جاءا من الملك عموري الى الخليفة الفاطمي يعرضان عليه تحالفا قوامه أن يدفع الخليفة للصليبيين مائتي ألف دينار معجلة ومثلها مؤجلة نظير دفاعهم عن مصر وصدهم الأعداء عنها وكان ذلك في سنة ١١٦٧ ميلادية ٠

ومما جاء في وصف غليوم ما يلي : —

« وسار السفراء الفرنج يقودهم الوزير شاور بنفسه الى قصر له رونق وبهجة عظيمان وفيه زخارف أنيقة نضرة وكان هؤلاء المبعوثون متأثرين بما حولهم حد التأثر دون أن يتطرق الى نفوسهم أي خوف او رهبة ٠٠٠ ثم وصل الموكب الى فناء مكشوف تحيط به أروقة ذات أعمدة ، وأرضية مرصوفة بأنواع من الرخام متعددة الألوان ، وفيها تذهيب خارق للعادة بنضارته وبهائه كما كانت ألواح السقف تزينها الزخارف الذهبية الجميلة ٠

وكان كل ذلك مونقا رائعا وبهيا رائقا ، بحيث لا يملك أشغل الناس بالا ، وأكثرهم هما الا أن يقف للاعجاب به ٠ وكان في وسط الفناء نافورة ، يجرى الماء الصافي منها في أنابيب من الذهب والفضة الى أحواض وقنوات مرصوفة بالرخام ٠ وكانت ترفرف في الفناء أنواع لاحد لها من الطيور الجميلة ، ذات الألوان المفرطة في الندرة ، مجلوبة من شتى أنحاء الشرق ، ولم يكن أحد يرى هذه الطيور دون أن تصيبه الحيرة والدهشة اعجابا بها ، ودون أن يقول أن الطبيعة كانت تمرح وتلعب ، حين كونت هذه المخلوقات الجميلة ٠ ومن هذه الطيور ما كان يلزم النافورة ومنها ما كان يظل بعيدا عنها ، كل بحسب طبيعته ، وكان لكل منها من الغذاء مايوافقه ٠٠٠

وسار الأمراء بالسفيرين الفرنجيين في أفنية جديدة ، أشد جمالا وابداعا ثم الى حديقة لطيفة وغناء ، لم تكن الحديقة الأولى شيئا بجانبها ، ورأوا في هذه الحديقة أنواعا من الحيوانات ذوات الأربع غريبة بحيث يتهم المرء بالكذب اذا وصفها أو تحدث عنها ، وبحيث لا يستطيع أي مصور أن يتخيل أو أن يحلم بمثل هذه الكائنات العجيبة ٠ فان الغرب لم ير قط مثل هذه الحيوانات ، ولم يكن يعرفها الا بما كان يسمع من الأقوال ٠

وبعد أن عبروا أبوابا عديدة أخرى ، وساروا في تعاريج كثيرة ، كانوا يرون فيها أشياء جديدة تزيدهم دهشة واعجابا ، وصل الفرنج الى القصر الكبير حيث يقطن الخليفة ، وفاق هذا القصر كل ما رأوه مثل ذلك ، وكانت أفنيته تفيض بالمحاربين

المسلمين متقلدين أسلحتهم ، وعليهم الزرد والدروع ، تلمع بالذهب والفضة ، وعليهم سيماء الافتخار بما كانوا يحرسون من الكنوز • وادخل المبعوثون فى قاعة واسعة ، تقسمها ستارة كبيرة من خيوط الذهب والحرير المختلف الألوان ، وعليها رسوم الحيوان والطيور وبعض صور آدمية ، وكانت تلمع بما عليها من الياقوت والزمرد والأحجار النفيسة •

وهذه الصورة التى رسمها غليوم لروعة اللقاء بين الفن والحياة فى قصور الفاطميين ترددت فى قصائد شعراء العصر الفاطمى •• ومنها قصيدة الشاعر عمارة اليمنى يصف دارا بناها الصالح طلائع بن رزيك وزير الخليفة الفائز الفاطمى • ويشيد بابداع نقوشها : —

أنشأت فيها للعيون بدائعا
دقت فأذهل حسنها من أبصرا
فمن الرخام : مسيرا ومسهما
ومنمنما ومدرهما ومدنرا
قد كان منظرها بهيا رائعا
فجعلتها بالوشى أبهى منظرا
وسقيت من ذوب النضار سقوفها
حتى يكاد نضارها أن يقطرا
البستها بيض السقور وحمرها
فأتت كزهر الورد أبيض أحمرا
لم يبد فيها الروض الا مزهرا
الا غدا فيه الجميع مصورا
فيها حدائق لم تجدها ديمة
كلا ولا نبتت على وجه الثرى
لم يبد فيها الروض الا مزهرا
والنخل والرمان الا مثمرا
والطير مذ وقعت على أغصانها
وثمارها لم تستطع أن تنقرا
وبها من الحيوان كل مشبة
لبس الحرير العبقرى مصورا
لاتعدم الأبصار بين مروجها
ليثا ولا ظبيا بوجرة اعفرا
انست نوافر وحشها لسباعها
فظباؤها لا تتقى أسد الشرى
وكأن صولتك المخيفة أمنت
اسرابها الا تخاف فتذعرا
وبها زرافات كأن رقابها
فى الطول ألوية تؤم العسكرا

هؤلاء هم شهود رؤية للعصر وبهائه أما شاهد التاريخ العظيم فهو القاضى المقريزى الذى لم يدرك عصر الفاطميين ولكنه نقب عن آثاره فى كتب التاريخ •• ولد بالقاهرة وعاش فيها أيام المماليك وتولى القضاء ثم اختاره السلطان برقوقى لوظيفة محتسب القاهرة والوجه البحرى ولكن هواه كان مع التاريخ •• هجر وظيفته وعاد الى القاهرة بعد غيبة فى دمشق ليؤلف فيما ألف « المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار » و « السلوك لمعرفة دول الملوك » •

وقد ظلت خطط المقريزى من عمد المراجع لهذا العصر •

وقد استند المقريزى فى وصف التحف الفنية فى العصر الفاطمى ضمن ما استند على كتاب اسمه « كتاب الذخائر والتحف » •

ويذكر المقريزى أن القصر الفاطمى الكبير كانت به عدة خزائن منها خزانة الكتب ، وخزانة الاعلام ، وخزائن السلاح ، وخزائن الفرش ، وخزائن الكسوات ، وخزائن الخيم ، وخزائن الجواهر • وقد ذكر أن خزانة الكتب كانت نحو مليون وستمائة ألف كتاب ، وكان فى هذه الخزانه مخطوطات محلاة بالذهب والفضة مزينة بالصور وبنماذج عديدة من كتاب مشاهر الخطاطين كابن مقلة وابن البواب وغيرهما •

وكانت أكثر المخطوطات فى جلود جميلة النقوش رائعة الصناعه يلتقى فيها العلم والفن ايما لقاء •

وأطنب المقريزى فى وصف خزانة الكسوات وما تحتويه من روائع الثياب الذى كان يتفنن فى زخرفته صناع القاهرة كما تحدث عن البلور والتحف الفنية الزجاجية المحكمة الصنع والمموهة بالذهب وغير المموهة ويذكر أن قدحا من البلور النفيس الذى لا زخارف عليه بيع بمائتين وعشرين دينارا وأن ابريقا من البلور الصخرى بيع بثلثمائة وستين دينارا وأن الصحون المموهة بالمينا كان الواحد منها يباع بمائة دينار أو أكثر •

وقد وصف النفائس التى كانت تزين القصر الكبير •• الطيور الذهبية المرصعة بالجواهر

النفيســة وتمـاثيل الغزلان الرائعة • ونخيـل الذهب والأثاث الفـاخر الذى كان معـدا لتزيين القوارب النيلية التى كانت تستخدم يوم فتح الخليج وهو نموذج من الأعيــاد القاهرية أبدع وصـفها كما أبدع وصـف الاعـلام المصــورة ورمامحهــا ذات الأهلة الذهبيـــة وذكر أن الفاطميين كانوا يحتفلون بوفـاء النيل احتفـالا عظيما فيجلس الخليفة فى منظرة السكرة عند حى المنيرة الآن وتطوف صوان ذهبية عليها أشكال من الصور الآدمية والوحشية من الفيلة والزرافات ونحوها مصنوعة من الذهب والفضة والعنبر وهو ينقل عن ابن المأمون وصف بعض هذه التمـاثيـل فيقول :

من الصور الوحشية ما يشبه الفيلة جميعهـا عنبر معجون كخلقة الفيل ، ونابـاه فضة ، وعيناه جوهرتان كبيرتان فى كل منهما مسمار ذهب مجرى سواده ، وعليه سرير منجور من عود ، بمتكئات فضة وذهب ، وعليه عدة من رجال ركبان وعليهم اللبوس تشبه الزرديات ، وعلى رؤوســهم الخوذ وبأيديهم الســيوف المجردة والدرق وجميع ذلك فضة •

ثم صور السباع منجورة من عود ، وعينـــاه ياقوتتان حمراوان ، وهو على فريســته ، وبقية الوحوش وأصناف تشد من المرسين المكلل باللؤلؤ شبه الفاكهة •

وذكر المقريزى أيضا ما كان منقوشا على بعض الستور من صور الدول وملوكها والمشاهير فيها ومنها مقطع من الحرير الأزرق منســوج بالذهب وسائر ألوان الحرير وفيه صورة أقاليم الأرض وجبالها وبحارها ومدنها وأنهارها وطرقها ، وفيه صورة مكة والمدينة ومكتوب على كل مدينة وجبل وبلد ونهر وبحر وطريق اسمه بالذهب أو الفضة أو الحرير •

وقد ذكر المقريزى أن المعز انفق فى سبيل اتمام هذا المقطع اثنين وعشرين ألف دينار •

وتحدث المقريزى عن روعة الصور المنقوشة على الخيـام الفاطمية وأروعها ماكان يقـام يوم فتح الخليج مزينا بالصور الآدمية وصــور الوحوش والطير كما أن منها خيمة ضخمة محيطها خمسمائة ذراع نقش عليــها كثير من رســوم الحيوانات ووحدات تشكيلية زخرفية وكانت هذه الخيمــة قد صنعت للوزير اليازوردى واشتغل فى صنعها مائة وخمسون صانعا وفنانا وبلغت نفقتها ثلاثين ألف دينار وانجزت فى تسع سنوات •

وقد ازدهر التصوير فى العصر الفاطمى وكان للمصورين فى ذلك الزمان مكانة تشبه مكانة فنانى عصر النهضــة من حــكام العصر وباباواته ، وقــد جمعت أخبار المصورين فى كتاب«طبقات المصورين» الذى ذكر المقــريزى أنه كان يســـمى « ضــوء النبــراس وأنس الجــلاس فى أخبــار المزوقين من الناس » ولئن كان هذا الكتاب قد فقد الا انه يدل على المكانة التى بلغها رجال الفنون ، وان بيئة واعية من الوزراء ورجــال الدولة والتجــار بدأت ترعى الفن وتعنى به ••• وقد تحدث المقريزى عن صور ونقوش ملونة كانت فى جامع القرافة الذى بنته زوجة المعز على نســق الجامع الأزهر وأشــار الى ألوان هذه اللوحات كما ذكر أن من الفنانين الذين أبدعوها « بنو المعلم » وهم جماعة من المصورين المصريين حفظ التاريخ ســيرتهم كما حفظ ســيرة الأفذاذ من تلاميــذ مدرســتهم أمثــال الــكتامى والنازوك •

ويبدو أن فن التصوير بلغ أوجه فى هذا العصر فقد ذكر المقريزى أن دار النقمان بالقرافة كان فيها صــورة سيدنا يوسف فى الجب وهى من عمــل المصور الكتامى وتمثل يوسف عاريا ولون الجب أسود يخيل معه للناظر أن جسم يوسف بابا مفتوح فيه •

وقد برع فنانو العصر فى ضروب الحيل الفنية وذكر المقريزى منها السجال بين المصور المصرى قصير والمصور العراقى ابن عزيز فقد كان قصير فنانا نابغا أصابه الغرور وأخذ يشتط فى تقدير ثمن أعماله فأراد اليازوردى وزير هذا العصر أن يخفف من غلوائه فأستدعى من العراق ابن عزيز وجمع ما يوما فى مجلسه فقال ابن عزيز « أنا أصور صورة اذا رآها الناظر ظن أنها خارجة من الحائط » بينما قال قصير لكن أنا أصورها فاذا نظرها الناظر ظن أنها داخلة فى الحائط فقال الحاضرون : هذا أعجب وأمر اليازوردى المصورين أن يصيغا ماوعدا به، فرسما الصورتين فى حنيتين متقابلتين، وكان رسم قصير راقصة بثياب بيض فوق أرضية الحنية التى دهنها باللون الأسود فظهرت الراقصة

كأنها داخلة فى الحنية ، بينما كان رسم ابن عزيز راقصة بثياب حمر فوق أرضية الحنية التى دهنها باللون الأصفر فظهرت الراقصة كأنها بارزة من الحنيـة فاستحسن اليازوردى ذلك وخلع عليهما كثيرا من الذهب ·

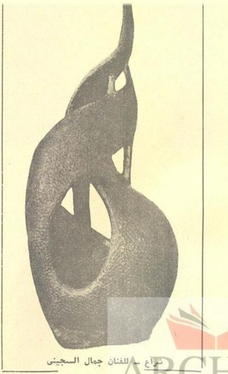
وتشير القصة الى استحواذ فناني العصر على أسرار الأداء الفنى ، والى اهتمامات الحكام بالفنون ورعايتهم لها ·

وقد أخذت شخصية الفنان تظهر فى العصر الفاطمى وحفظ الخزف الفاطمى الذى بلغ قمـة الروعة ببريقة المعدنى أسماء خزافين مصريين مثل مسلم وسـعد وساجى وأبو الفرج وابن نظيف ولطفى والحسين ·

وقد كان لكل من مسـلم وسعد باعتبارهما على رأس فن الخزف الفاطمى· مدرسته وخصائصه الفنية ومشخصاته الذاتية · فمن خصائص طراز مسلم طلاء أوانيه الخزفية بالبريق المعدنى طلاء يخفى طينتها وبريقه يميـــل الى اللون الواحـد ويسوده اللون الذهبى ، وهو يستخدم الزخارف الحيوانية والآدمية والنباتية فضـلا عن الحروف الكوفية ويتميز بحرية فى الرسم وبتأثيرات فارسية على أشكاله · بينما يحرص سعد على أن يستبقى مساحة صغيرة من أوانيه الخزفية غـير مغطاه بالطلاء ، وهو ينوع فى بريقه المعدنى بين درجات اللون الذهبية والزيتونية كما أنه يعنى برسم الحيوانات والطير والزهور وتتميز رسومه الآدمية بمسحة انثوية كما أنه يضيف الى أعماله الأسماك والطيور والأشجار ورسوم الأرابسـك والفروع النبـاتية وفيهـا يتمثل التأثير البيزنطى وتأثير مصر فى العصور السابقة على العصر الفاطمى ·

وقد بهر الخزف الفـــاطمى أوروبا وما زالت متاحفها تحتفظ بآثار منه رائعة ·

وما هذا كله الا لمحات ترسل الضوء على ما بلغته فنون هذا العصر العظيم والتى شكلت للقـاهرة روحا فرضت وجودها وما زالت شاهدا على مجتمع حضارى عاش فى هذا المكان ·



شراع ـ للفنان جمال السجينى

معارض الشهر :

كان أبرز معارض الشهر الفردية ثلاثة أولهـا معرض جمال السجينى وثانيها معرض المصـور والحفار فرغلى عبد الحفيظ وثالثها معرض المصور ممدوح عمار ·

ويطرح معرض السجينى الذى أقامه بعد فترة احتجاب قضية هامة هى قضية الخط القومى فى النحت المصرى المعاصر وهى قضية جديرة بالتأمل والنقاش بعد أن اندفع عديد من فنانينا الموهوبين وراء صيحات حديثة وبهرتهم فكرة الشكل العالمى الحديث فى التعبير النحتى فلم يبلغوا العـالمية وضلوا الطريق الى الخط القومى ·

ولقد بدأ النحت المصرى بداية باهـرة على يد مختار أختصرت الطريق على الاجيـال التى تبعته ·· وكان لنا أن نرتقب امتدادا لوصيته وميلاد أشكال جديدة نابعـة من تراث عريق أوحى الى



من وحى العمارة ـ للفنان جمال السجينى



فتح ـ للفنان جمال السجينى

كثير من مدارس الغرب الحديثة ولكن الانصراف عن هذه الوصية لم يحقق خط الاستمرار والامتداد وانجذاب الكثيرون الى الاغراب والجدة ٠

لاينفى هذا ظهور مواهب وميلاد أعمال ممتازة عبر هذه السنين غير أن النحت بصفة عامة يعانى أزمة لاسبيل الى الخلاص منها الا بمزيد من الشعور بالانتمـــاء الى تراث حافل بالقيم النحتية منذ النحت الفرعونى حتى الأشكال النحتية المستوحاة من البيئة عند الفنان الاسلامى ٠٠ وفى هـــذا التراث رصيد كفيل باثراء تجربة النحات المصرى كما أن فيه من عناصر المعاصرة ما يتيح ميلاد أشكال حديثة تستلهم روح العصر ٠٠ وعلى النقد فى هذا المجال تبعات لتمييز الزائف من الأصيـــل ولتقييم ما تدفع به التيارات الوافدة الينا فليس كل ما يقذف به البحر لآلىء وانمـــا فيه كثير من الأصداف ٠٠ وبعض الاشكال النحتية التى ظهرت فى الغـــرب لهـــا من الظروف التـــاريخية أو من الاحداث ما يبررها ولكن تقليد هذه الاشــكال بمعزل عن ظروف نشـأتها يسـم العمل الفنى بالافتعال ويجرده من عنصر بقائه ٠

لايعنى ذلك التزام النحت بانماط وأشـكال معينة وانما يعنى أن تحقيق الاصالة رهن بعمـق التجربة وبمطلب الصدق ٠

وعلى الدولة ازاء النحت المصرى المعاصر تبعات كثيرة فالنحت فن جهير يتطلع الى الميدان العـام والى الحديقة والى الفضاء الرحيب ولا ســبيل لنهضة النحت ما لم تمد له الدولة أسباب النماء ، وهذا بعض ما تثيره محاولات السجينى فهو فنان

مشغول بالتعبير القومي وبالبحث عن أشكال وخامات من التراث وهو شغوف بالاحساس الجهير والعمل الميداني وهو من فناني «الموضوع» الذي يفرض نفسه على الشكل ومن ثم فهو لا يكاد يقترب من التجريد حتى يبتعد عنه ·· حتى أشكاله البنائية المعمارية تسعى الى تحقيق مضمون في ثنايا الشكل المجرد ·

على أن ملكة الفنان وموهبته الأصيلة تتجلى روعتها فى أعمال النحاس المطروق وقد تفوق فى بعضها على كل ماقدمه من قبل فى هذا المجال وملك مزيدا من أسرار الخامة كما ارتقى قمة حساسيته التشكيلية حين نما الى التبسيط وأحال الحروف الى تكوينات فنية رائعة فى لوحته « أبيات من شعر ملك » كما أن خياله التركيبى استطاع أن يحقق شيئا كبيرا فى لوحته النحاسية «القاهرة» ولقد عكف على ملمس السطح النحاسى فزاده ثراء ·

وفى أعمال السجينى اصداء للاحداث القومية التى تشغله كما أن تمثاله « هدى » يعد من قمة معروضاته فلقد عالج الرأس ببلاغة وأودعه حياة تعبيرية اخاذة ·· وهو دليل على أن الفنان يستطيع دائما أن يتفوق على ذاته فى الموضوع الواحد مادام نابعا من صدقه·· فطالما تناول الفنان وجه زوجته « هدى » فى عديد من تماثيله ولكنه فى كل مرة يضيف جديدا ·· لقد كان وجه رمبرانت ووجه فان جوخ عالما لكل منهما وكل لوحة عالجاها قدمت من خلال وجهيهما لمحة انسانة وتشكيلية جديدة·

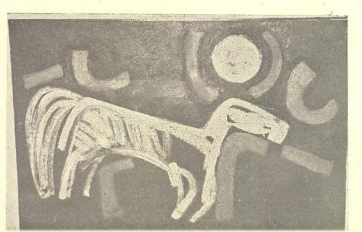
ولقد عرض جمال السجينى الى جانب النحت والنحاس المطروق مجموعة كبيرة من التصوير الزيتى والتصوير بالباستيل ·· وهى ناحية من نواحى هذا الفنان المتعدد المواهب ·

ولكن يأسا قاتما وشؤما حزينا يسيطر على هذه اللوحات ·· جماجم الحيوان والزهور السوداء والعصفور الميت وعرائس الحلوى المهشمة الملفوفة بالاكفان ·

كان للفنان فى هذه الايام حزنه الخاص يطوى نفسه على كآبة جاثمة أرسلت نفثاتها فى هذه اللوحات ·

أما معرض فرغلى عبد الحفيظ فقد يكون أول معارضه الفردية بعد أن ألفنا رؤية أعماله وسط جماعة الفنانين الخمسة الدواخلى والحسينى ونبيل ورضا ··· وهو بعد رحلة الى الخارج يلوح وقد أكتسب فى معالجة الاشكال مزيدا من الخبرات وزادت تراكيب اللون عنده قوة وبناء ··· هى فترة تأهب لمرحلة فى انتاج هذا الفنان الذى قدم الى جانب التصوير الزيتى مجموعة من لوحاته المحفورة يؤكد بعضها طريق فرغلى ومواهبه كفنان حفار يستطيع من خلال أدوات الحفر وامكانياته التى أثراها التكنيك الحديث أن يتقدم الى الصف الأول من حفارينا المعاصرين

ويأتى معرض المصور ممدوح عمار بعد احتجاب طويل منذ سافر الى فرنسا وايطاليا لاستكمال تجاربه الفنية ·



الحصان

للفنان فرغلى عبد الحفيظ



تماسك المفردات
للفنان فرغلى عبد الحفيظ

يعود ممدوح عمار وفى ذكرياتنا لوحاته المستوحاة من النوبة والجرنة وملاعب القرية وعرائس الحلوى التى عرضها سنة ١٩٦٠ ·

وقد بشرت هذه الأعمال منذ سنوات بميلاد مصور مرهف الحس يملك بلاغة اللون وقدرة الاداء ·· وفى بعض معروضات ممدوح عمار الأخيرة بقاعة اخناتون ما يدل على أن النوبة وعرائس المولد مازالت تعيش فى أعماقه وأن اشكاله الجديدة التى لا تنتسب مباشرة الى هذه العوالم الشعبية · قد أفادت من جوهر البناء التشكيلى فيها ومازالت تحتفظ بحرارة ألوانها ولكنها تعيد صياغتها فى رؤى جديدة ·· على أن ممدوح عمار ينحو فى بعض أعماله الأخيرة الى الاغراب والى الاغراق فى تشويه الشكل الانسانى حتى يهوى به من انسانيته ويرده الى عالم الادغال وهى رؤية تفجؤنا بل تصدمنا دون أن نجد لها تفسيرا بل هى تدع الرائى فى حيرة ازاء فنان يعيش فى أعماله شخصان احدهما مازال محتفظا بايقاعه الذى يربطنا بماضيه والآخر فقد هذا الايقاع فى عالم التغريب ·



من معرض
الفنان ممدوح عمار

علم اللغة
بقية المنشور على ص ٤١

فليس ثمة تضاد أو تقابل بين دراسة التراث وتمثل مناهج علم اللغة الحديث ، وليس علم اللغة الحديث ببديل للغة بل هو جهد انسانى فى تفسير ظواهر اللغة وذلك فى ضوء كل الامكانيات المتاحة فى العصر الحديث · ليست كتب النحو القديمة هدفا فى ذاتها ، بل هى وسيلة لفهم بنية اللغة فى عصور الاحتجاج وفوق نظرية مؤلفى هذه الكتب ، وهى تمثل محاولة مشكورة ليست مقدسة ولا نهائية ولا خالدة ولها مكانها فى تاريخ الدراسات اللغـوية ، هذا ولا يستقيم بحث تراث النحويين واللغويين الا بنظرة تضع هذين الاعتبارين أمامها·

وليست كتب النحـو هـدف علم اللغـة ، اذ هو يتناول الى جانبها وبمنهج علمى دقيق كل ظواهر اللغة من النقوش والنصوص المدونة الى اللهجات القديمة والعربية المولدة واللهجات الحديثة ، وليس حشد الظواهر بعلم ، فالمنهج العلمى يفرض وضع الجزئيـات أو وضع الظواهر الجزئيـة فى نظام متكامل ، وهذا متاح اليوم على نحو يفضل كثيرا ما أتيح من قبل

٨ ـ ومن هذا كله يتضح أن البحث العلمى فى اللغة العربيـة يحتفل « بالتراث » ويدرسـه ، ويتوسل فى هذا بالنتائج التى أحرزها علم اللغة الحديث فى جانبى « مناهج البحث » وعلم اللغات السامية المقارن » · ومن هذا ينطلق الباحث أملا فى الاسهام بدراسة جانب من جوانب اللغة العربية فى تاريخها الحافل عبر القرون ، **وما يزال البحث فى أول الطريق نحو رسـم صورة متكاملة للغة العربية نكمل بها جهـود اللغويين العـرب فى محاولاتهم الجـديرة بالاحترام والبحث** · وليس صحيحا ما يزعمه مؤلف معاصر أن « للبـاحثين المحدثين نظرات فى اللغة يحسبونها أصيلة حتى اذا درسـوا آثار القدماء وتصـانيفهم تبين لهم أن الأولين لم يتركوا للآخرين كثيرا ، وأن علمـاء السلف قتلوا هذه الدراسات اللغوية بحثـا ـ كما يقولون ـ حتى أتوا على جل مانفترضـه الآن من النظريات واحتجوا لكل افتراض بشواهد تنطق بصوابه أو فساده · ·(*) **وهنا أقول انهم تركوا لنا الكثير ، تركوا لنا أن ندرس لغتنـا فى ضوء اللغات السامية،وأن نعد معجما تاريخيا اشتقاقيا للغتنا ، وأن نؤلف نحوا تاريخيا للغة العربية ، وأن ندرس اللهجات العربية الحديثة ، وأن نبحث العربية الفصحى فى العصر الحديث ، وتركوا لنا كذلك تراثا يعكس جهـدا رائعا من الاخـلاص والاصالة ، فعلينا أن نحذو حذوهم أصالة وجهدا وبحثا لا اجترارا وحماسا وفخرا** ·

(*) المؤلف المشار اليه فى هذا المقال هو الدكتور صبحى الصالح فى كتابه : دراسات فى فقه اللغة ، **أما الرد على** نقدى لهذا الكتاب (المجلة ١٣٥) باسم عبد الحفيظ السطلى المجلة ١٤١ فيعبر عن جهل كاتبه بأبسط بديهيات علم اللغة وافتقاره الى الأخلاقيات النقد العلمى ، وتكفى هذه العبارة وصفا لسبابه ومهاتراته التى شغلت ١٦ عمودا فى المجلة ·



الايقاع والمعنى فى الشعر

ظلت طبيعة العلاقة بين الايقـــاع والمعنى فى الشعر من أهم القضايا التى تشغل النقد الأدبى الحديث الذى يلح فى تأكيد ضرورة تكامل الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون ، راح يفتش عنها فى كثير من الأعمال بمختلف أساليبهـــا • ومن الناحية النظرية ينبغى أن يخضع البناء الايقاعى فى الشعر لمثل هذه المعالجة طالما أنه من المؤكد أن استبدال نمط ايقاعى بآخر يعنى تغيير جزء هام من معنى القصيدة • وبرغم أهميـــة الايقاع فى القصيدة من حيث أن جزءا كبيرا من معناها يتأدى من خلال أنماطه المختلفة فقد ظلت العـــلاقة بين المعنى والايقاع لا تلقى الاهتمام الكافى من جانب المنظرين ، وأقل من اهتمام هؤلاء كان اهتمـــام الذين شغلوا أنفسهم بمشكلة التفسير الأدبى ، لعل مرجع ذلك ـ بالدرجة الأولى ـ أن الايقـــاع فى الشعر هو ـ فى المكان الأول ـ نتاج عوامل بالغة التباين يصعب، وصف أى منها بطريقـــة مقتضبة ، وأن الايقاع ـ من ناحية أخرى ـ يؤثر فى معنى الشعر بطرق بالغة التباين أيضا •

ولنر أولا ما هى العوامل المكونة للايقـــاع ضاربين لذلك مثلا بسطر من قصيدة « الثعبان » للورانس :

You would take a stick, and break him now and finish off.

ففى هذا السطر ايقاع مصدره الوزن (تروخى سباعى مع التغير الى ايامبى فى القدم الأخير) • كما أن فيه ايقاعا مصدره النبر ، (لاحظ

/ / / /
(take — stick — break — finish)

ثم ايقاعا نحويا يؤثر ـ فيما يؤثر ـ على سرعة الخطو مع اقدام البيت باقحام وقفتين بعد كلمة stick وكلمة now • وفى السطر أيضا ايقاع ينهض من تراكيب الصوت التى تتتابع فى أربع وحدات محددة :

You would
        take a stick and break him.
now and
        finish him off.

فأصوات الحروف المتحركة فى الوحـــدة الأولى تفرض خطوا بطيئا الى حد ما يقف فى مناهضـــة التدافع الذى تستحثه مقاطع الحروف الساكنة فى الوحدة الثانية بما يؤكد تدفقها من خلال التقابل بينهما ، وأصوات الوحدة الثالثة شبيهة بأصوات الأولى وتعمل عملها فى تعجيل الحركة فى الوحدة التالية • وأخيرا فان هناك ايقاعا دراميـــا يأتى كنتيجة لمحاولة الشاعر تقليد أسلوب الحديث الذى يمكن أن ينطق به رجل يستحث نفســـه على الاقدام على عمل وحشى • فهكذا يبدأ السطر بعزم بطيىء عابس ، يتصـــاعد فى عنف مثير يتحقق بتنافر الأصوات ويتركز فيه الثقل الانفعـــالى فى « break » ثم يتلكأ قليلا قبل كلمة « finish التى تأتى سريعا •

والوجه الآخر لهذه المشكلة النظرية ـ العلاقة بين مثل هذه الأنواع من الايقاعات وبين معـــنى القصيدة ـ مسألة صعبة ، وأصعب منه موقفنـــا من الشـــعر الذى يتســـلط فيه نوع واحد من الايقاعات ، فهناك نوع من الشعر لا يمكن أن نتبين فيه ـ مثلا ـ الايقاع الدرامى لا سيما الشعر الذى يسيطر فيه الوزن على كل الأبنية الايقاعية الأخرى فالوزن ـ بشكل عام وبغض النظر عن رتـــابة التكرار فيه ـ يشبعنا كلية ـ كنمط نقى ـ بما يثيره فينا من توقعات يعمل على تحقيقها باستمرار هو جمال يتألق على صفحة المتطلبات التعبيرية لأى موضوع أو قضية بما يصرفنا ـ ربما ـ عن أى جمال عداه • كذلك يبدو التمايز بين المعنى الحقيقى الخاص وبين الشكل الايقاعى كأوضح مايكون فى شعر الأحاجى وفى الابيجراما اذ نكاد نحس ـ فى

---

* عن مقال بعنوان :
« Rhythm and Meaning in Poetry : D.H. Lawrance's Snake »

كتبه أرشيبالد م • يونج الأستاذ المســاعد للأدب الانجليزى فى جامعة غرب انتاريو . نشر فى العدد الاخير من مجلة :
English, *(Literature, criticism, teaching)*, vol. XVII, No. 98.

** عن الايقاع والمعنى انظر أيضا فى هذا العـدد مقال « تطور الوزن والايقاع عند صلاح عبد الصـبور »
ص ٤٨ •

الغالب – أن الشاعر قد قصد أن يطبعنا بمهارته الفائقة فى تطويع متطلبات المعنى لمستلزمات الشكل ، ونلحظ أسا مماثلا فى أنواع أخرى من الشعر الموزون ، ففى الشعر الغنائى – على سبيل المثال – قد يستخدم الوزن كى يهىء جوا من الهارمونية الشكلية والجمال المتأنق الذى يتناسب مع الموضوع أو التركيب ، لكن التأثير هنا أيضا يعتمد على احساسنا بالتفاوت بين البناء الحرفى الرقيق لايقاع الوزن وبين نماذج الحديث العادى الذى يهدد باللحاق به باستمرار • وليس المقصود هنا – فى كلتا الحالتين – أن المعنى والايقاع الوزنى لا تجمعهما قرابة ، فان الوزن الذى لايفتأ يثير توقعات ثم يحققها بشكل مستمر يمكن أن يهيىء جوا عاما من الوحدة المحكمة أو جمال الشكل ، وهذا بدوره يوجه انتباهنا الى صفات مماثلة فى القصيدة ككل ، لكنه فى ظل هذا النوع من القرابة ينتحل الايقاع الشعرى بعض صفات الموضوع الشعرى ويحتفظ الى جانب ذلك باستقلال خاص هو من متطلبات المعنى الفورى الصريح • ويختلف تأثير الايقاع فى هذا النوع من الشعر اختلافا جذريا عنه فى الانواع التى تميل الى التسلط عليها التأثيرات الدرامية وأشكال النماذج ذات ايقاع الجرس الصوتى وحده • ففى هذه الانواع الأخيرة تقل درجة تيقظنا للموضوع عن احساسنا بالجرس الصوتى الذى يحمل ذلك الموضوع الينا ، ولذلك الجرس متطلبات وقتية تدعو الى نوع من التأكد لابرازه فينحنى الشكل أمام هذه المتطلبات ، ونحن نسمى النظم عند تطويع القاعدة الوزنية أو الخروج عن اطراد توارد النسق الوزنى بانتظام خدمة لهذا التأكيد على الجرس الصوتى « نظما حرا *Vers libre* » ، والشاعر الردىء – فى نظر لورانس – هو الذى يعتبر تحرير النظم من قيود الوزن نوعا من الهروب من متطلبات الشكل الايقاعى ، وهو يميز – من خلال شرح طبيعة شكل النظم المتحرر من الوزن – بين قطبين للاحتذاء الشعرى ونوعى الشعر اللذين ينتجانهما • يعرض النوع الاول لموضوع يكمن وراء التجربة الفورية والدرامية وعلى مسافة منها وهو يمكن أن يكون « اما صوت المستقبل البعيد الأثيرى الرائع ، وإما أن يكون صوت الماضى الغنى النفيس ، وقد يتبدى فى شعر يغلب عليه التعميم والعرض الاجتماعى بشكل ملحوظ ، أو فى شعر رقيق يحتضن رؤية غنائية ذاتية ، وهذا هو الغالب ، وان كنا فى كلتا الحالتين لا نكاد نفتقد الاحساس بالتخطيط وبالكمال الشكلى الذى يجد أنسب تعبير ايقاعى عنه فى ظل اطار يعتمد على توارد النسق الوزنى بانتظام ، وهذا النوع من الشعر – فيما يرى لورانس – يحلق كماله فى آفاق بعيدة ، وله طبيعة كل ما هو كامل ومختار ، وهذا الكمال والسمو يحملهما شكل رائع ومكتمل يتمثل فى السيميترية الكاملة ، وفى القوافى التى تدور على نفسها كرقصة تتشابك فيها الأيدى وتنطلق ، ثم تنطلق وتتشابك تمهيدا للحظة الرائعة التى تأتى مع النهاية » • والنوع الثانى من النظم الحر يعرض لعالم الزمن القائم والتجربة الفورية حيث « لا يكون هناك كمال أو سمو ، لا شىء يكتمل أو ينتهى ، الشطآن تتأرجح وتهتز وتحلق وتختلط مع الماء ، والمياه تهز القمر لا تجد فيه قمرا مخارا كامل الاستدارة على صفحة مياه جارية أو على سطح المد الذى لم ينته ولا يتأرجح، وفى مثل هذا الشعر تقل أهمية الموضوع عنه فى النمط السابق ، لأنه لا يثبت ولأنه قادر على تغير ظاهر لا تحده حدود • ويركز لورانس فى هذا الشعر على ما يسميه « حالة مختارة » وأكثر منها على « عقل » يكون من طبيعته أن يطمح الى تمثل هذه الحالة المختارة » ، هو ، على ذلك – حضور درامى فورى أكثر منه حالة بعيدة شكلا تميل الى السيطرة على هذا الشعر • ولا شك أن الدراما تنطوى على فعل أو تفاعل يحدث – فى هذه الحالة – بين مستويات مختلفة من المزاج والتيقظ فى العقل الطموح ، وهذه الأفعال والتفاعلات يمكن أن تتغير فى سرعة خاطفة بما يستنهض كثيرا من التعقيدات والغموض الذى – ان وجد فى النوع الأول من الشعر – يجب أن يبقى مختفيا قابعا تحت السطح المصقول للصياغة العروضية المتقنة ، بينما هو فى النوع الثانى من الشعر يسيطر على شكل السطح نفسه ، وعلى ذلك فان ما يحتذيه هذا النوع الاخير من الشعر هو استجابة عقل حساس الى حاجات غامضة تعترض سبيله فى الغوص فى تجربة متغيرة • أو هو – على حد تعبير لورانس – صوت رجل ينطق عن لحظته ، وهو لاينطق بلسانه فحسب بل بروحه ووجدانه وعقله وجسده فى وقت واحد فى سعى الى الامساك بكل شىء ، ومثل هذا الشعر يدعم بنفسه ايقاعه وحركته اللذين يميلان بدورهما الى تمثيل مزاج وعواطف النفس التى يعرضها الشعر علينا ، وكما أن هذه النفس تبدو دائمة التغير فكذلك تبدو الايقاعات وكأنها فى عمل دائم سعيا وراء التغير عما هى عليه ، فاذا استخدمت نماذج الوزن المتكرر فى موضع فانما تستخدم لكى تهمل فى المواضع التالية ، والنماذج المنبورة تتوارد فى غير انتظام ، وقد تتوالى الايقاعات الصرفية والنحوية أو تنقطع حسب متطلبات التركيز الدرامى وأخيرا فان الايقاعات الدرامية تتأكد بحركات تقدم خلال النماذج الجرسية بما يثقل أو يستحث خطو الشعر ومن ثم يتحدد الحجم أو الحركة ، أو خلال التواؤم أو التنافر فى الصوت بما يحدد النوع ، ومثل هذه النماذج لا تترك فى نفس القارىء أثرا

معادلا لآثار التجربة الطبيعية وانما تؤثر فيه بطريقة مجازية معقدة ، وهكذا قد لا يفيد حديثنا عن الشكل العروضى للايقاع فى هذا النوع من الشعر بقدر ما هو مهم بالنسبة للشعر الموزون ، وكما أن الشكل هنا لا ينهض على العروض بل على المجاز فانه من ثم يحتاج عند تحليله الى اطار شاعرى للنفس لا الى نظام للعد والحساب ، وقد أوضح لورانس هذا فى خطاب الى ادوارد مارش يقول : « اننى أقرأ شعرى « بالطول » أكثر منه « بالنبر » ، كحركات فى « الخطو » أكثر مما هو « أقدام » تضرب الارض ، انه يعتمد كلية على الوقفة pause الطبيعية ، وعلى التطويلات الطبيعية lingering للصوت حسب الاحساس ٠٠ انه النموذج الوجدانى الخفى الذى يصنع الشعر وليس الشكل الظاهرى ٠٠ انه تسرب الاحساس شىء غامض غموض التعبير فى الصوت الذى يحمل العاطفة ٠٠ انه لا يعتمد على الاذن خاصة وانما على الروح الحساسة ٠

ويفرغ يونج فى الجزء الأخير من هذه الدراسة الى تطبيق هذه المبادىء النظرية على قصيدة د٠هـ٠ لورانس « الثعبان » ، نجتزىء من هذا التطبيق مثلا واحدا اذ قد لا يفيد التحليل الكامل لقصيدة ليست بين يدى القارىء كثيرا ، فيلحظ فيما يتعلق بالايقاع الشعرى فى هذه القصيدة أنها تعج بالتغيرات الحادة فى الخطو والنوع ، اذ تتدافع ايقاعات بعض الاجزاء بينما تتلكأ أخرى ويضرب على ذلك مثلا أن السطور الأولى من القصيدة تبدأ بأقدام من الأنابيست المنطلق الذى سرعان ما يقطع توارده عدد من المقاطع القصيرة المنبورة التى تثقلها الصوامت ، يتلوها عدد من الايامبى ينتهى بسطر بالغ الطول يفضى الى نهاية ضعيفة ، وبذلك تبدو حركة السطور الاولى متقطعة وغير مستقيمة ، فكأن الشعر يتحرك بفعل نوبات تشنجية وكأنه يبدأ وكما لو كان المتكلم قد خارت قواه ، أو كأنه غير عابىء بما ينبغى أن يقول ، يؤكد ذلك استعمال الشاعر اللغة العارضة التى تصادفه والتى تحتاج الى التشذيب ، لكن هذه الملامح تخدم تجربة المتكلم (الراوى) فى القصيدة وتوضحها فهو تعب اذ « يهبط درجات السلم ، **كسول متراخ** كما ترجح ثيابه المهملة ، عاطل أتعبته شمس يوليو فوق رأسه ويقترب الثعبان كذلك من البئر ٠ انه يشبه الرجل بصمته وحركة جسمه الرخو « المتراخية » ٠ لكن تعب وفراغ الثعبان لا يشبهان تعب وفراغ الرجل (يؤكد ذلك اختلاف الايقاع فى الشعر بالنسبة لكل منهما) ، فتباطؤ الثعبان الذى « يقترب » يأتى عن حذر مفقود فى الرجل الذى « ينزل » ٠ وهو ـ أى الثعبان ـ « يختار » حفنة نقاوة » من الماء يشربها برفق ، وهذا الوقار أيضا نفتقده فى الرجل ، فاذا لم نجد فى اللغة ما ينبهنا الى هذه المقابلة بين الاثنين فى مكان آخر من القصيدة فعلينا أن نتنبه الى التغير الذى يطرأ على ايقاع الشعر ٠ ويلحظ يونج أن الراوى فى القصيدة عندما يتنبه تدريجيا الى الثعبان يصحب ذلك تطور فى الايقاع ، فتطول السطور وتكثر السيزورا *بما يبطىء حركة الشعر عما كان عليه فى البداية ، لكن تدفق الشعر ـ فيما يرى يونج ـ يأتى من تأثير المقاطع التى تطول وتنتفخ تدريجيا ـ لا سيما الحروف المتحركة الممطوطة ـ فيبتعث تأثيرا مخالفا تماما ، فأنت تكاد تحس بحركة الثعبان فى حركة هذه المقاطع، لكن بتوالى السطور تحس بالنبض يرتفع تدريجيا وكأنه صوت قلب العاطفة ، يأتى هذا الارتفاع فى النبض من الوقفات النحوية التى تتقارب بكثرة حروف العطف وغيرها ، كما يأتى من خلال تكرار بعض الكلمات والاصوات التى تميز هذا النمط من الايقاع ، ويتناسب هذا النبض مع الحالة النفسية ـ بل هو يكاد يكون العامل الأول فى تحديدها ـ للراوى الذى ينتقل من حالة التأمل للثعبان بأسراره الغامضة التى تنطوى عليها حياته الصامتة الى استجماع معارفه عنه التى تشير بقتل هذا المخلوق ٠ فيبلغ ايقاع الشعر عند الوصول الى تلك النتيجة ذروة الاصطخاب ٠ وبشكل عام فان الايقاع بأنواعه المختلفة فى هذه القصيدة لا يكاد يثبت لحظة الا ليتخذ منها قاعدة أو نقطة بداية ينطلق منها على نحو آخر ، ولكل حركة يخطوها الايقاع دلالة تؤازر المعانى الجزئية فى القصيدة وترسم ملامح الشخصيات وتكشف عن الحالة النفسية لكل شخصية ، فتتنحى الكلمات المفردة عن معانيها وتترك للايقاع مهمة انتخاب معان جديدة لها قد تبلغ حدا تقف فيه على النقيض من المعانى الحقيقية لكل كلمة على حدة ٠ كما أن الشكل الايقاعى النهائى لا يتحدد حسب متطلبات وحدة شكلية وانما حسب مقتضيات وحدة وجدانية تعبر عن الطبيعة الدرامية للحظة معينة بكل ثرائها وتنوعها وكأنه « النطق المباشر الذى يطلقه الرجل الكل » ، عندما ينطق لسانه وعقله ووجدانه وجسده فى وقت واحد فى سعى الى الامساك والتشبث بكل شىء ٠

كمال ممدوح حمدى

* « السيزورا » هى وقفة أو قطع يقسم السطر الشعرى الى جزئين غير متساويين فتأتى عادة بعد القدم الثالث ،، واحيانا بعد الرابع كيما يتمكن القارىء من التقاط أنفاسه (فى الوزن السداسي)



دعوة مجددة الى تسريح الأدباء :

دكتور شكرى عياد في مقاله بمجلة (المجلة) عدد يناير ٦٩ حاول اكتشاف المعنى الذى اتخذه (التغيير) في الفكر المصرى الحديث ، ابتداء من رفاعة الطهطاوى حتى جيلنا .. قسم المرحلة الى خمسة أجيال .. وانتهى الى أن جيل الطهطاوى (الاول) فهم التغيير على أنه دعوة الى التعليم وطبع الكتب ، وان جيل محمد عبده (الثانى) اتخذ التغيير عنده شكل الدعوة الى الاصلاح والتجديد ، أما جيل العقاد ـ طه حسين (الثالث) فالتغيير عنده دعوة الى الحداثة والعصرية والصدق ، وجيل الاربعينات (الرابع) حاول العالمية وفشل .. وكان فشله امتدادا لفشل الجيل الذى سبقه ..

.. ويصل الكاتب الى الجيل الجديد ليعلن اليه وصيته الكبرى ، التى هى موضوع التعليق ..

.. والدكتور شكرى عياد يرى أن جيل العقاد ـ طه حسين هو جيل (الفتنة الكبرى) .. هو جيل هبت عليه ثورة ١٩ ، وخبت الثورة وهو في قمة نشاطه .. وثورة ١٩ خمدت لانها لم تستطع أن تتحول من ثورة سياسية الى ثورة اجتماعية .. وفشل الجيل الثالث يرجع الى عجزه عن فهم القانون الأساسى للتطور وذلك بنظرته الى صراع الاضداد (تعبير أدبى لقانون اجتماعى) نظرة ميتافيزيقية لا نظرة جدلية ..

.. ولم يقل لنا الكاتب علاقة ضياع الرسالة من الجيل الرابع باسباب فشل الجيل الثالث ، وما اذا كان الجيل الرابع قد فهم صراع الاضداد فهما جدليا أم أن النظرة الميتافيزيقية مازالت تشد هذا الجيل الذى يفترض فيه القيادة ..

.. على أن الدكتور شكرى عياد ينهى مقاله بوصية غريبة يلقى بها الى الجيل الطالع من الادباء : أن يحمل سبورة وصندوقا « الطباشير ليعلم عشرة من الأميين في اعماق الريف .. أى عودة الى حركة الفكر المصرى في أول مراحله !!

.. والوصية تذكرنى بشكل حاد ، بحديث سبق أن أفضى به الدكتور عبد العظيم أنيس الى جريدة المساء ونشر في الشهر السابق على تركه رئاسة دار الكاتب العربى ، قال : لقد ذهب العهد الذى يجلس فيه الأديب الى مكتبه ويسطر قصة أو يكتب قصيدة ..

.. وأنا لا أذهب الى أن موقف الدكتورين يشكل نظرية جديدة لتقييم الأدب في بلدنا .. لكنها ظاهرة تستوجب أن تعرض وتنشر على الاجيال .

. دعوة الأدباء الى الاضطلاع بواجب محو الامية ..

دعوة مريبة .. محو الامية واجب وطنى على كل من يفك الخط .. وأن يشترك المواطنون القادرون على أداء هذا الواجب عمل نبيل .. لكن .. هل الدعوة تشمل الأطباء والمهندسين والصحفيين وأساتذة الجامعات وغيرهم أى هل ندعو هؤلاء الى التفرغ لمحو الامية .. لا أظن الدكتور يهدف الى ذلك .. اذن بم يفسر قصر دعوته على الأدباء ؟ قال الدكتور في حديث شفوى . ان الأدب في أعلى أشكاله هدفه التعليم .. على اننى أخشى أن تكون هنا مغالطة .. فالأدباء مدعوون الى ترك مهنتهم والاضطلاع بالتدريس ، باعتبار أن ذلك هو شكل التغيير في الفكر المصرى الذى يدعو اليه الدكتور .. وثمة فارق بين التدريس ـ كهدف لمحو الأمية أو نيل درجة علمية ـ والتعليم ـ كهدف للادب .

الوظيفتان مختلفتان اختلاف وظيفة مأذون القرية عن وظيفة مغنى الأفراح .

.. الحقيقة أن نظرة الدكتورين ، على اختلاف حقول تخصصهما تعكس نظرة استغنائية للأدب ..

.. أحدهما يريده أدبا تعليميا تختلط وظيفته مع وظيفة التدريس والآخر لا يريد أدبا على الاطلاق وله ـ حيث هو ـ نقول : أن مصر ليس لديها مستعمرات حتى تفضل عليها انتاج نجيب محفوظ ، لكن بالتأكيد لو أن لها ، لفضلت انتاج نجيب محفوظ على مستعمرات الارض جميعا (سبق أن فضل الفكر البريطانى مؤلفات شكسبير عن المستعمرات البريطانية) .

.. وأخيرا .. لعل هذه الظاهرة تفسر الأزمة الخانقة في نشر الانتاج الأدبى سواء بالصحف أو بالمجلات أو بالكتب، فالصحف تكاد ان تكون موصدة في وجه الانتاج الادبى ، وعندنا مجلات متخصصة في كل شيء الا موضوع الادب فلا توجد مجلة أدبية واحدة في هذا البلد الطويل العريض.

.. ان محاولات نشر الانتاج القصصي والشعرى بأثمان منقولات بيوت المؤلفين .. تقليد يأخذ طريقه الى أن يصير عرفا ثم قانونا .. « يراجع رأى الرئيس السابق لدار الكاتب العربى » .

.. وبعد أنا لا أعرف علاقة ذلك كله بفشل الجيل الثالث ..

محمد روميش

لوحة الغلاف :



شباك زجاجى
من العصر المملوكى

ستظل روائع القاهرة تصاحبنا فى عامها الألفى وتجلو لنا ابداع فنانى تلك المدينة العريقة وعبقريتهم فى التشكيل .

وشبابيك الزجاج المعشق كانت من عبقريات القاهرة ومن نتاج محترفاتها تعكس رؤى من العوالم الكونية وتمثل فيها الحس الزخرفى سواء سبحت جمال الطبيعة او أبدعت تلك الاشكال الهندسية المجردة التى نراها فى قبة مسجد الغورى ومسجد قلاوون وفى مسجد السلطان حسين وكأنها نوافذ للروح تبعث فى المكان الفا أخاذا وتشيع الرضا وهو سمة من سمات الفن الاسلامى .

ولقد كاد هذا الفن الأصيل يندثر مع المعمار الحديث واختفى أغلب صناعة .

وهذا النموذج الرائع من بدائع الفن الاسلامى مقامة من مقامات الموسيقى اللونية ضمن مجموعة متحف كلية الآداب بجامعة القاهرة .

الغلاف الخلفى :



صحن من الخزف
ذى البريق المعدنى

قبل أن تكون القاهرة ، كانت القطائع « تلك العاصمة الطولونية الزاهرة بروائع الفنون ، فبقدوم احمد بن طولون الى وادى النيل حمل معه نفحة من فنون سامرا استقبلتها العبقرية المصرية وصهرتها وكان الخزف من هذه الفنون التى بهرت المصريين ببريقها المعدنى فابدعوا فيها فى عصر ابن طولون .

ولكن قمة التجديد بلغت فى العصر الفاطمى وأصبح الخزف الفاطمى فى مقدمة روائع فنون القاهرة الاسلامية. وقد تفنن الخزافون فى ابداعه ، وبلغوا حد الرهافة فى صنعه وتفوقوا فى تصميماته ، وكانت الرسوم الادمية ورسوم الحيوان العنصر الاساسى فى زخارف الخزف الفاطمى بينما كانت الفروع النباتية والأوراق من العناصر الثانوية .

وقد قامت فى عصر الفاطميين مدارس للخزف القاهرى وكان لكل مدرسة رائدها ومعلمها .

وظلت محترفات الخزافين الفاطميين بالفسطاط ترسل روائعها الى آن أمر الوزير شاور سنة ٥٦٤ هـ (١١٦٨ م) بحرق الفسطاط حتى لا تقع فى يد الصليبيين حين تدخلوا فى المنازعات التى كانت قائمة بين الوزراء الفاطميين واحترقت الفسطاط واحترق معها روائع الخزف الفاطمى وغاب بعض سره ولم يبق فى متحفنا الاسلامى سوى بضعة نماذج سليمة وبقايا صحون وأوان مهشمة ولكنها تحمل دلائل العبقرية القاهرية فى هذا الفن .

